



THÉATRE

DE

PIERRE CORNEILLE

ÉDITION NOUVELLE

AVEC

DES ÉTUDES SUR TOUTES LES TRAGÉDIES
ET LES COMÉDIES

PAR

FÉLIX HÉMON

INSPECTEUR GÉNÉRAL DE L'ENSEIGNEMENT SECONDAIRE
LAURÉAT DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE

TOME PREMIER



PARIS

LIBRAIRIE CH. DELAGRAVE

15, RUE SOUFFLOT, 15

Morceaux choisis de VICTOR HUGO. *Prose, Poésie et Théâtre*, 3 volumes in-16,
Chaque volume broché, **3** fr. **50**; cartonné, **4** fr.; relié, **5** fr

THÉATRE

DE

PIERRE CORNEILLE

I

COULOMMIERS
Imprimerie PAUL BRODARD.

THÉATRE
DE
PIERRE CORNEILLE

ÉDITION NOUVELLE

AVEC
DES ÉTUDES SUR TOUTES LES TRAGÉDIES
ET LES COMÉDIES

PAR

FÉLIX HÉMON

PROFESSEUR DE RHÉTORIQUE AU LYCÉE CHARLEMAGNE
LAURÉAT DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE

TOME PREMIER



PARIS
LIBRAIRIE DELAGRAVE
15, RUE SOUFFLOT, 15

Tous droits réservés.

295485
16 1 34

PQ
1742
A1
1886
t. 1

AVERTISSEMENT.

L'originalité de cette édition, si l'on veut bien lui en reconnaître une, c'est de tenir le milieu entre une édition complète et une édition restreinte des œuvres dramatiques de Corneille. Après l'édition monumentale de M. Marty-Laveaux (Collection des Grands Écrivains), il ne faut plus songer à renouveler une matière définitivement épuisée, du moins au point du vue de l'érudition, car les questions littéraires restent ouvertes, et nous avons essayé de les éclairer, sinon de les résoudre, dans des introductions développées, placées en tête des huit pièces que nous donnons dans leur entier. D'autre part, la critique moderne a brisé le cercle étroit où la gloire de Corneille était comme emprisonnée : on comprend que, pour pénétrer à fond le génie d'un poète, il faut embrasser son œuvre dans son ensemble. Comment le faire, lorsqu'il s'agit d'une œuvre immense et mêlée telle que l'œuvre cornélienne? Tout n'y est pas d'égale valeur; mais il est peu de pièces dont on ne puisse dégager quelque belle scène ou quelques beaux vers. Il nous a paru qu'il ne suffisait pas de joindre *Pompée*, le *Menteur*, *Rodogune*, *Nicomède*, au quatuor consacré du *Cid*, d'*Horace*, de *Cinna*, de *Polyeucte* : *toutes* les autres pièces de Corneille sont l'objet d'une étude analytique, qui épargnera au public, surtout au public universitaire, le long ennui d'une lecture souvent laborieuse. A vrai dire, en ces quatre volumes on aura tout Corneille, puisqu'on y trouvera tout ce qui mérite de survivre, de *Mélite* à *Suréna*. C'est ainsi

que le premier volume contient, avant le *Cid*, trois études, dont une, celle qui apprécie les comédies de Corneille, est, croyons-nous, le premier travail approfondi sur ce sujet. Les autres études suivront, dans l'ordre chronologique, sauf quand des rapprochements naturels nous auront décidé à nous en écarter, comme pour la *Suite du Menteur*, *Théodore*, la *Toison d'or*, que nous avons voulu juger en même temps que le *Menteur*, que *Polyeucte* et que *Médée*. Isolées, ces éditions ont été inscrites, pour la plupart, aux programmes des agrégations; nous espérons que, réunies et complétées, elles resteront dignes de l'estime qu'on leur a témoignée.

PREMIER VOLUME

I

II

LE CID

BIOGRAPHIE DE CORNEILLE[1]

ÉTUDE D'ENSEMBLE SUR SON ŒUVRE.

I

LA JEUNESSE ET LES DÉBUTS.

(1606-1636.)

Au premier et unique étage d'une très modeste maison de campagne qu'acheta, en 1608, à Petit-Couronne, près Rouen, Pierre Corneille, maître particulier des eaux et forêts en la vicomté de Rouen, époux de Marthe Le Pesant de Boisguilbert, sur une plaque de marbre, on lit cette inscription :

« Pierre Corneille, escuyer, conseiller et avocat du roy, en la « table de marbre du Palais à Rouen.

« Né le 6 juin 1606,
« Mort le 1er octobre 1684. »

Et cependant ce n'est point dans la maison de Petit-Couronne qu'est né le grand Corneille, ce n'est point là qu'il est mort; mais la maison de la rue de la Pie, à Rouen, et la maison de la rue d'Argenteuil, à Paris, ont toutes deux disparu, la première,

1. Nous avons consulté surtout : Taschereau, *Histoire de la vie et des ouvrages de P. Corneille*. — Ed. Fournier, *Notes sur la vie de Corneille*, en tête de *Corneille à la butte Saint-Roch*, comédie en un acte, en vers. — J. Levallois, *Corneille inconnu*. — Guizot, *Corneille et son temps*. — Marty-Laveaux, *Notice biographique*, en tête de l'édition des Grands Écrivains; les travaux de M. Gosselin, etc.

sans nécessité, par un acte du plus inintelligent vandalisme, la seconde, sacrifiée à l'accomplissement des vastes travaux qui ont nivelé la butte des Moulins et percé l'avenue de l'Opéra. C'est à peine si l'on a pu en recueillir quelques débris dans cette propriété même de Petit-Couronne, vendue deux ans après la mort du poète, par son fils, acquise en 1874 par le Conseil général de la Seine-Inférieure, et transformée depuis en Musée Cornélien : on y voit la porte d'entrée et deux encorbellements en bois sculpté, derniers souvenirs de la maison de Rouen où Corneille naquit, rue de la Pie, avec une rampe d'escalier, don de M. Sardou, enlevée, avant sa destruction, à la maison de Paris, où Corneille est mort, rue d'Argenteuil.

Quand cette propriété « manante » du XVIe siècle fut acquise par son père, Corneille, qui devait être l'aîné de sept enfants, n'avait que deux ans encore. D'une santé d'abord assez chétive, il y venait avec sa mère passer tous les étés; il aimait à y revenir plus tard avec sa jeune femme, et sur le porche même de l'entrée, il s'était fait disposer un petit cabinet de travail. Ce bien lui était revenu de droit, après la mort de son père; jamais, même aux moments de gêne pressante, il ne consentit à s'en défaire. M. Vitet a peint « cette masure cachée à la porte de Rouen, à l'entrée du vallon de Bapaume, où l'auteur de *Polyeucte* a mis au monde ses chefs-d'œuvre »; il l'a replacé par la pensée dans « ce manoir obscur, végétant, mais content de son frugal repas, craignant Dieu, respectant le devoir et la règle, sans voyager autrement qu'en pensée et sans autres aventures que celles de ses héros. »

Si l'on en croit Corneille lui-même, sa jeunesse tout au moins n'aurait pas été si bourgeoise. L'ancien et brillant élève des Jésuites de Rouen, reçu avocat au Parlement de Normandie, en 1624, aurait mêlé quelques préoccupations plus frivoles à l'étude austère du droit. Ne le prenons pas au mot lorsqu'il s'accuse d'avoir « fait autrefois de la bête »; mais comment récuser son témoignage si précis dans l'*Excuse à Ariste*?

J'ai brûlé fort longtemps d'une amour assez grande,
Et que jusqu'au tombeau je dois bien estimer,
Puisque ce fut par là que j'appris à rimer.
Mon bonheur commença quand mon âme fut prise :
Je gagnai de la gloire en perdant ma franchise;

Charmé de deux beaux yeux, mon vers charma la cour,
Et ce que j'ai de nom, je le dois à l'amour.

Sans entrer dans le détail d'une question longtemps controversée, on peut affirmer que Corneille aima successivement Marie Courant, qui épousa plus tard M. du Pont, correcteur en la Chambre des Comptes de Normandie, puis Mlle Milet. Est-il vrai que Corneille ait écrit *Mélite* (1629) tout exprès pour y insérer un sonnet adressé à celle-ci, et que ce nom même de Mélite soit l'anagramme (imparfait en tout cas) du nom de Mlle Milet, qui elle-même aurait été l'héroïne d'une aventure analogue? On ne saurait le dire non plus avec certitude. Ce qui nous paraît évident, c'est que, s'il y a dans cette première comédie de Corneille quelques souvenirs personnels, quelques détails empruntés à la réalité, l'ensemble est de pure fantaisie. *Mélite* est une tragi-comédie comme en avait beaucoup écrit le vieux Hardy, qui appelait cet essai d'un inconnu « une jolie bagatelle », comme en écrivait alors même Rotrou, dont l'*Hypocondriaque*, antérieur à *Mélite*, a plus d'un trait de ressemblance avec elle. Selon une tradition accréditée, l'acteur Mondory, de passage à Rouen, vit Corneille, lut sa pièce, et la fit jouer, sans nom d'auteur, à Paris, sur le théâtre du Marais, alors nouveau, ou plutôt nouvellement rouvert. « Le succès en fut surprenant, dit Corneille dans son *Examen*. Il établit une nouvelle troupe de comédiens à Paris, malgré le mérite de celle qui était en possession de s'y voir l'unique; il égala tout ce qui s'était fait de plus beau jusqu'alors, me fit connaître à la cour. »

N'y a-t-il pas quelque exagération involontaire dans ce dernier trait? Ce poète de province, que Mondory traitait ainsi sans façon, qui prenait le coche pour venir assister à son triomphe plus ou moins anonyme, et qui, à Paris, apprenait, de la bouche des connaisseurs, un peu dédaigneux de ce débutant, que sa pièce n'était pas « dans les vingt-quatre heures », dont enfin les premiers vers imprimés sont un quatrain enthousiaste en l'honneur du *Ligdamon* de Scudéry, a-t-il pu devenir, du premier coup, le favori de la cour et de la ville? Dans le plein éclat de sa gloire, n'a-t-il pas oublié l'obscurité de ses commencements? Qu'on y songe : Pierre Corneille n'est pas encore l'auteur de *Polyeucte*; il vient d'acquérir la charge d'avocat général à la

table de marbre de Rouen [1]; il vit partagé entre ses devoirs judiciaires et ses goûts dramatiques, entre la province et Paris. En vérité, l'on nous montre trop le héros drapé dans la toge romaine, pas assez le normand madré, qui flaire, pour ainsi dire, l'occasion, et s'efforce de deviner, de devancer, s'il se peut, la mode.

Suivons-le, par exemple, dans son plaidoyer équivoque en faveur de sa seconde pièce, *Clitandre* (1632), imbroglio mal venu que le poète a tardivement désavoué, mais qu'il ne trouvait point si mauvais alors, comme il en fait l'aveu dans l'*Avis aux lecteurs* qui précède l'édition hâtive de ce second essai (1634), antérieure à celle même de *Mélite*. On avait reproché à *Mélite*, non seulement de violer l'unité de lieu, mais de ne point produire un effet assez frappant. Corneille voulut que *Clitandre* échappât à ce double reproche. Est-il bien vraisemblable qu'il n'eût jamais entendu parler jusque-là de la règle des vingt-quatre heures, formulée dès 1605 par le normand Vauquelin de la Fresnaye, dans un *Art poétique* publié à Caen :

Le théâtre jamais ne doit être rempli
D'un argument plus long que d'un jour accompli.

Mais, enfin, croyons-le sur parole, puisqu'il affirme, dans l'Examen de *Mélite*, qu'il ne la connaissait pas. Pourquoi donc déclarer si superbement dans l'Examen de *Clitandre*, que s'il ne l'applique point, « ce n'est pas faute de la connaître »? Quant aux « effets », le public dut être satisfait, cette fois; les inventions les plus incroyables étaient jetées en pâture à sa curiosité. Malheureusement pour l'auteur de *Clitandre*, heureusement pour le théâtre, le goût du public se formait peu à peu; instruit par Corneille lui-même, aux extravagances des romans dramatiques, il préférait « la conversation des honnêtes gens ». Corneille revint donc à sa première manière et affecta de ne pas prendre au sérieux un second essai, dont on retrouvera pourtant comme un souvenir dans l'*Illusion comique*.

En même temps qu'il opérait, pour ainsi dire, ces reconnaissances sur un terrain où ses pas étaient encore mal affermis,

1. « La table de marbre du Palais, à Rouen, créée par Louis XII en 1508, connaissait des eaux et forêts, en appel, mais jugeait en première instance tout ce qui concernait la navigation. » (M. Gosselin.)

Il faisait lentement la conquête des salons de Paris et se conciliait, dans la plus haute aristocratie, des protecteurs influents. *Mélite* est dédiée à M. de Liancourt, comme la *Galerie* le sera plus tard à Mme de Liancourt; *Clitandre* et la *Veuve* sont dédiés au duc de Longueville et à Mme de la Maisonfort, veuve du maréchal de la Châtre. Ce n'étaient pas les seules puissances qu'il tînt à ménager. En tête de la *Veuve* (1633) figurent un grand nombre de ces pièces liminaires dont il était de bon goût alors de faire orner, par des mains amies, le frontispice d'un nouveau livre :

> Car on a maintenant cette sotte coutume,
> Par des vers mendiés de grossir son volume,
> De quêter de l'encens chez des amis flatteurs [1].

Tous les rivaux de Corneille ont tenu à honneur de lui apporter leur hommage complaisant. Scudéry, qui, depuis... mais alors, il ne croyait pas la gloire de Corneille dangereuse pour la sienne, s'écrie avec cette emphase qui lui est particulière, mais qui ne paraîtrait pas déplacée, s'il s'agissait du *Cid* et non de la *Veuve* :

> Le soleil s'est levé : disparaissez, étoiles !

Mairet et Claveret, qui prendront une part si active à la querelle du *Cid*, Boisrobert, du Ryer, beaucoup d'autres, moins connus, offrent leur tribut poétique à Corneille; mais Corneille dut être touché surtout des vers où Rotrou, le plus digne de tous ses rivaux, laissait voir une telle candeur d'âme et une telle chaleur d'amitié :

> Pour te rendre justice autant que pour te plaire,
> Je veux parler, Corneille, et ne puis plus me taire.
> Juge de ton mérite, à qui rien n'est égal,
> Par la confession de ton propre rival...
> Je vois que ton esprit, unique de son art,
> A des naïvetés plus belles que le fard,
> Que tes inventions ont des charmes étranges,
> Que leur moindre incident attire des louanges,

1. Furetière, *Satire du jeu de boules des procureurs.* Voyez aussi la préface des *Précieuses ridicules.*

Que par toute la France on parle de ton nom,
Et qu'il n'est plus d'estime égale à ton renom.
Depuis, ma muse tremble et n'est plus si hardie;
Une jalouse peur l'a longtemps refroidie,
Et depuis, cher rival, je serais rebuté
De ce bruit spécieux dont Paris m'a flatté,
Si cet ange mortel qui fait tant de miracles,
Et dont tous les discours passent pour des oracles,
Ce fameux cardinal, l'honneur de l'univers,
N'aimait ce que j'ai fait et n'écoutait mes vers.
Sa faveur m'a rendu mon humeur ordinaire;
La gloire où je prétends est l'honneur de lui plaire,
Et lui seul, réveillant mon génie endormi,
Est cause qu'il te reste un si faible ennemi.

Ce témoignage, d'une sincérité si franche, est précieux à plus d'un titre : il ne constate pas seulement que la renommée de Corneille va sans cesse grandissant ; à la façon dont Rotrou parle de Richelieu, on comprend que, si Rotrou est le poète familier du cardinal, Corneille n'a pas été encore introduit dans cette redoutable intimité. Or, en 1635, on voit Corneille collaborer, sous les auspices de Richelieu, à la *Comédie des Tuileries*, et faire partie de la fameuse commission des Cinq Auteurs [1], d'où l'on dit que son défaut d'*esprit de suite* le fit sortir bientôt. Comment Richelieu l'a-t-il connu? Serait-ce, comme le croit M. Marty Laveaux, en 1633, lors du passage de la cour à Rouen? Dans une pièce de vers latins, *Excusatio*, Corneille célébra Louis XIII et Richelieu, en s'excusant, par une feinte poétique, de ne pouvoir les célébrer, mais en rappelant, non sans fierté, ses succès au théâtre.

Me pauci hic fecere parem, nullusque secundum.

Il n'est pas invraisemblable que cette pièce, qui semble, à certains endroits, l'original de l'*Excuse à Ariste*, ait attiré l'attention de Richelieu, si Richelieu l'a lue ; mais l'édition de la *Veuve* est de 1634, et il résulte assez clairement des hommages poétiques qui la précèdent, que Corneille n'avait point près de Richelieu la situation privilégiée de Boisrobert et de Rotrou.

1. Corneille, Rotrou, Colletet, l'Estoile, Boisrobert. Voyez l'Introduction de notre *Théâtre choisi de Rotrou*.

C'est donc par l'intermédiaire de ceux-ci, croyons-nous, qu'il a dû pénétrer dans l'entourage du cardinal. Jusque-là, il ne s'élève pas fort au-dessus de la foule des auteurs qui vivent de leur talent, et le poète Gaillard peut dire de lui :

Corneille est excellent, mais il vend ses ouvrages [1].

La Galerie du Palais (1633) marque un retour à la comédie vraie. « Des six comédies qui me sont échappées, dit modestement Corneille, si celle-ci n'est la meilleure, c'est la plus heureuse. » C'est que, cette fois, il avait pris résolument son parti, c'est qu'il avait renoncé à ces intrigues vagues qui se nouent et se dénouent dans un lieu tout abstrait. Dans *Clitandre*, par exemple, la scène était partout et nulle part, et le poète disait, avec une ingénuité quelque peu malicieuse : « Où vous l'aurez une fois placée, elle s'y tiendra. » Ici le lieu de la scène est connu de tous : c'est ce Palais de Justice, que fréquentait alors une clientèle plus mondaine, et les conversations de ce public élégant, avide des nouveautés de tout genre, a je ne sais quelle piquante saveur d'actualité. Par un contre-coup naturel, à mesure que le langage se polit, les mœurs s'épurent : c'est dans la *Galerie* qu'apparaît pour la première fois le personnage de la suivante, substitué à celui de la nourrice, dont un acteur, Alizon, avait gardé jusqu'alors la spécialité équivoque. Cette innovation est consacrée par le titre même de la pièce immédiatement postérieure, *la Suivante* (1634).

La préface de la *Suivante* [2] est d'une fière allure, d'une grande fermeté de ton et de pensée; mais il ne faut pas oublier que Corneille l'a écrite en pleine querelle du *Cid*, au moment où ses ennemis coalisés prétendaient le faire passer sous le joug des règles pédantesques. Alors même et jusqu'en ses révoltes, il ne dépouillait pas cette prudence normande dont s'enveloppa longtemps sa fierté. Elle est de 1637 aussi, cette Épître de la *Place Royale*, représentée en 1635 : « Le héros de cette pièce ne traite pas bien les dames et tâche d'établir des maximes qui leur sont trop désavantageuses pour nommer son protecteur [3]. Si les

1. *Œuvres*, 1634, in-8°.
2. Voyez cette préface dans l'étude sur les comédies de Corneille.
3. L'épître est adressée à un personnage anonyme.

dames trouvent ici quelque discours qui les blessent, je les supplie de se souvenir que j'appelle extravagant celui dont ils partent, et que, par d'autres poèmes, j'ai assez relevé leur gloire et soutenu leur pouvoir, pour effacer les mauvaises idées que celui-ci leur pourra faire concevoir de mon esprit. » Il y a du diplomate chez Corneille, et plus encore de l'avocat. D'ailleurs, la *Place Royale* a le même genre d'intérêt actuel, le même cadre précis que la *Galerie*. C'est la meilleure, à notre sens, des comédies de Corneille, la moins banale de ses intrigues.

C'est aussi la dernière des comédies de la première période. Conscient de ses progrès, peut-être même déjà de son vrai génie, Corneille aborde la tragédie dans *Médée* (1635)[1]. Puis, comme s'il hésitait à rompre définitivement avec un genre qui lui était cher, dont ses contemporains avaient peine à se détacher, il revient encore à la tragi-comédie dans cette *Illusion comique* (1636), dont le grand, on n'ose dire l'unique mérite, est de ne précéder le *Cid* que de quelques mois. En mesurant la profonde distance qui sépare l'une de l'autre deux œuvres si manifestement inégales, on s'est demandé souvent par quelle révélation soudaine Corneille a pu s'élever si fort au-dessus de lui-même. Il n'y a là, ce nous semble, ni révélation, ni miracle. D'abord, le poète s'est exercé à la tragédie dans la comédie même, car chez lui, plus encore que chez Térence, la comédie élève souvent la voix :

> Nec solis addicta jocis risuque movendo,
> Semper in exiguo carmine vena jacet :
> Sæpius et grandes soccis miscere cothurnos,
> Et simul oppositis docta placere modis [2].

Qui parle ainsi de la comédie cornélienne? C'est Corneille; il est permis d'enregistrer son aveu, et de croire qu'il était involontairement tragique jusque dans la comédie. On exagère, ce nous semble, le mérite de M. de Chalon, ancien secrétaire des commandements de la reine-mère : retiré à Rouen, cet homme de goût aurait conseillé à Corneille de lire et d'imiter les auteurs espagnols. Corneille a pu profiter de son expérience; mais depuis longtemps, s'il était français par la netteté alerte du dialogue, il était espagnol par l'esprit, par l'amour des com-

1. Voir, plus loin, notre étude sur *Médée*.
2. *Excusatio*.

plications et des coups de théâtre, des longues tirades retentissantes. Dans sa *Médée*, c'est Sénèque qu'il avait suivi, pouvant suivre Euripide, et Sénèque est un espagnol. Qu'est l'*Illusion*, sinon une fantaisie bizarre, à l'espagnole, traversée parfois d'éclairs tragiques, qui montrent le *Cid* à l'horizon prochain? Le caractère comme le nom de Matamore appartient à l'Espagne, et le poète renvoie lui-même aux romans espagnols dont les héros sont les ancêtres naturels de son Clindor. Unissez, en les idéalisant, la passion, trop fade, de Clindor, la jactance, trop déclamatoire, de Matamore, et vous aurez déjà Rodrigue.

II

LES TRIOMPHES INCONTESTÉS

(1636-1645.)

On n'a point à faire ici l'histoire du *Cid* (1636), d'*Horace* et de *Cinna* (1640), de *Polyeucte* (1643) [1]. Par une ancienne habitude avec laquelle on vient seulement de rompre, ces quatre chefs-d'œuvre ont toujours été associés, toujours été regardés, au même degré, comme classiques. Il s'en faut pourtant de beaucoup qu'ils procèdent de la même inspiration. Le *Cid* est une tragi-comédie chevaleresque, qui tient de l'épopée, un retour hardi à ce moyen âge où le vieux Garnier avait déjà pris le sujet de sa *Bradamante*. Par son originalité même, il suscita une tempête que Corneille soutint d'abord avec courage, mais qui finit par lasser sa persévérance. Quand, après un long silence, troublé par tant de criailleries jalouses, par le règlement de la succession paternelle (son père mourut en 1639), par des procès même, le poète rentra au théâtre avec *Horace* (1640), on put voir que les critiques adressées au *Cid* avaient porté leurs fruits. *Horace*, en effet, n'est plus une tragi-comédie, c'est le type même de la tragédie classique dans ce qu'elle a de fort et d'étroit tout ensemble. Aucun drame cornélien, d'ailleurs, n'est plus antique d'esprit et de ton. *Cinna* est moins classique déjà, moins antique aussi : on y saisit bien des échos d'une époque agitée, où grandissaient les

1. Dans les introductions placées en tête des différentes tragédies, on trouvera cette histoire très détaillée.

héros futurs de la Fronde. Enfin, *Polyeucte* rajeunit les mystères et le drame chrétien n'offre pas à l'admiration des beautés moins neuves que le drame héroïque. Rien n'est donc plus complexe que la tragédie cornélienne, même à cette époque, où l'on est tenté de se l'imaginer fixée et comme figée dans une forme immuable. Et cette complexité, loin de disparaître, ne fait que s'accroître, à mesure que se prolonge la carrière dramatique de Corneille : au *Cid* se rattachent *Don Sanche* et *Nicomède*, même le *Menteur*; à *Horace* et à *Cinna*, *Sertorius* et *Othon*. Seul, *Polyeucte* demeure dans son majestueux isolement, après l'échec de *Théodore*, un demi-siècle avant le succès contesté d'*Athalie*.

Mais ce n'est point le lieu de noter les progrès ou les défaillances du génie de Corneille. Son génie, tout le monde le connaît ou croit le connaître; son caractère, on le juge trop d'après son génie. Il n'est donc pas sans intérêt, au moment où le génie parvient à son apogée, d'étudier les transformations du caractère, et de se demander :

Quelle fut l'attitude du poète, dans son triomphe même en face des puissants;

Quel il fut dans sa vie privée;

Quelle place il avait conquis dans cette société mondaine, à la fois sérieuse et frivole, dont l'influence sur la première moitié du XVIIe siècle est universellement reconnue.

On peut juger de façon diverse le rôle du cardinal dans la querelle du *Cid*; mais on ne peut différer que sur le degré d'hostilité qu'il manifesta [1]. D'ordinaire, on l'excuse, soit par des motifs de haute politique et de patriotisme, qui voilent un peu trop la réelle jalousie du poète trop vite éclipsé, soit par la défiance légitime que devait inspirer à ce dominateur la fierté un peu raide du jeune victorieux. La vérité, c'est que celui-ci n'abusa jamais de sa victoire; c'est qu'à la guerre sourde qu'on lui faisait au Palais-Cardinal, il se garda toujours de répondre par une guerre ouverte. Là où il devinait des ennemis, il affecta toujours de ne voir que des alliés; impitoyable pour les valets, il n'effleura même pas le maître. Au plus fort de la mêlée, en 1637, c'est à Mme de Combalet, nièce de Richelieu, qu'il dédiait le *Cid*; quatre ans après, en 1641, il dédiait *Horace* à Richelieu lui-même. Pou-

1. Selon Vigneul-Marville, le parterre avait sifflé l'*Europe* de Richelieu et de Desmarets, et avait demandé le *Cid*. *Inde iræ*.

vait-il moins faire « après tant de bienfaits »? Avec je ne sais quel orgueil dans l'humilité, il écrivait : « Depuis que j'ai l'honneur d'être à Son Éminence... » Il formait des vœux pour le rétablissement de cette santé précieuse, alors déjà bien compromise. Peu après, Richelieu mourait, et sa mort, en délivrant Corneille d'un souci toujours présent, ne laissa pas sans doute que de l'embarrasser, car, d'une part, les « bienfaits » du cardinal enchaînaient son indépendance, et, de l'autre, il savait qu'en le perdant, il perdait un protecteur plus gênant que certains ennemis. C'est ce qu'entend Pellisson lorsqu'il observe que Corneille considérait le cardinal à la fois comme son bienfaiteur et comme son ennemi [1]. C'est ce que voulait faire entendre Corneille lui-même, lorsqu'il composait cette épitaphe ambiguë du grand ministre :

> Qu'on parle mal ou bien du fameux cardinal,
> Ma prose ni mes vers n'en diront jamais rien :
> Il m'a fait trop de bien pour en dire du mal,
> Il m'a fait trop de mal pour en dire du bien.

N'était-ce pas se tirer d'affaire en Normand? Qu'en pensa le docte Claude Sarrau, conseiller au Parlement de Paris, qui, dans un latin engageant, invitait Corneille à écrire le panégyrique du grand mort? « *Multis ille quidem flebilis occidit, nulli flebilior quam tibi, Corneli. Ille tamen, volens, nolens, Apollinari laurea caput tuum redimivisset, si perennasset diutius. Operum saltem tuorum insignem laudatorum amisisti* [2]. » Cette dernière phrase serait-elle ironique? On le croirait a lire la phrase précédente : oui, *volens*, *nolens*, bon gré, mal gré, Richelieu eût laissé à Corneille la couronne poétique, ce qui revient à dire que le génie de Corneille, triomphant de tous les obstacles, eût fini par s'imposer à Richelieu lui-même. Est-ce une raison pour adopter le paradoxe ingénieux qui ferait du cardinal l'ami le plus dévoué, le plus chaleureux défenseur de l'auteur du *Cid*? A quoi se réduisent, au fond, ces bienfaits dont on mène si grand bruit? A une pension de cinq cents écus, octroyée au poète par le roi, peut-être aussi aux lettres de noblesse que reçut le père de Corneille. au lendemain de la victoire du *Cid*, qui raviva le souvenir d'anciens

1. *Relation contenant l'histoire de l'Académie française*, 1653.
2. Lettre du 14 décembre 1642.

et loyaux services [1]. Était-ce assez pour compenser les dédains de l'Académie et les quolibets de Boisrobert?

L'indulgence dont on couvre l'Épitaphe de Richelieu, on ne saurait l'accorder au même titre et dans la même mesure au sonnet sur la mort du roi Louis XIII :

Sous ce marbre repose un monarque sans vice,
Dont la seule bonté déplut aux bons François,
Et qui pour tout péché ne fit qu'un mauvais choix,
Dont il fut trop longtemps innocemment complice.

L'ambition, l'orgueil, l'audace, l'avarice,
Saisis de son pouvoir, nous donnèrent des lois,
Et bien qu'il fût en soi le plus juste des rois,
Son règne fut pourtant celui de l'injustice.

Vainqueur de toutes parts, esclave dans sa cour,
Son tyran et le nôtre à peine perd le jour
Que jusque dans la tombe il le force à le suivre.

Jamais de tels malheurs furent-ils entendus?
Après trente-trois ans sur le trône perdus,
Commençant à régner, il a cessé de vivre.

En vérité, si tous les témoignages ne concordaient pas pour attribuer ce sonnet à Corneille, on aimerait à douter qu'il en soit l'auteur, car le quatrain sur Richelieu est fort dépassé, et le ton s'est étrangement échauffé en peu de mois [2]. « Le fameux cardinal », dont sans doute le poète ne disait pas de bien, mais dont il se refusait, du moins, à dire du mal, est devenu le « tyran » le plus odieux. C'était manquer à la fois de courage et de justice; Corneille semble l'avoir compris, et le sonnet sur la mort de Louis XIII ne fut pas imprimé de son vivant. Au reste, Richelieu fut bientôt vengé : privé de ce maître impérieux, mais fait pour être compris des grandes âmes, Corneille devait s'abaisser à flatter des protecteurs moins dignes de lui : c'est de cette époque qu'est la trop célèbre épître dédicatoire de *Cinna*, adressée au financier Montoron, et dont l'indiscrétion dans l'éloge devint proverbiale [3]. Montoron, il est vrai, payait plus généreusement

1. Encore semble-t-il que ces lettres de noblesse soient dues plutôt à la reine.
2. La mort de Richelieu est du 4 décembre 1642, celle du roi du 14 mai 1643.
3. « Supprimons tous les panégyriques à la Montoron. » (Article X du *Parnasse réformé* de Guéret.) Voyez notre édition de *Cinna*.

les dédicaces que Louis XIII, qui hésitait, dit-on, à accepter celle de *Polyeucte*, et mourut juste à temps pour laisser à la reine régente ce coûteux honneur. Anne d'Autriche y avait, d'ailleurs, un double droit, et par l'ardeur de sa piété, et par sa passion tout espagnole pour le théâtre. Cette passion, le successeur de Richelieu, Giulio Mazarini, la partageait, mais ne la manifestait guère au dehors que par les splendeurs dont la scène du Palais-Mazarin étalait le spectacle. Corneille essaya pourtant de se le concilier, et y réussit à moitié, s'il est vrai, comme l'assure Naudé, que le cardinal lui fit un présent de cent pistoles. En tête de l'édition originale de *Pompée*, on lit, après la dédicace à Mazarin, un Remerciement en vers à Son Eminence [1], précédé d'un court avis au lecteur : « Ayant dédié ce poëme à Mgr le cardinal Mazarin, j'ai cru à propos de joindre à l'épître le Remerciement que je présentai, il y a trois mois, à Son Éminence, pour une libéralité dont elle me surprit. » Il semble donc que le présent ait été tout spontané, et ne soit pas le payement obligé de la dédicace; peut-être en était-ce le payement anticipé. En tout cas, on aura remarqué que le poète ne cherche pas à dissimuler sa surprise de cette libéralité inattendue : dans le Remerciement, il se déclarera aussi « surpris d'un bienfait » qui a devancé même son espérance. Les bienfaits de Richelieu étaient moins rares; seulement, on les payait cher. Corneille ne les a-t-il jamais regrettés?

Si l'on en croit une tradition suspecte, l'ingratitude de Corneille aurait été moins pardonnable encore, car c'est à Richelieu qu'il devait son bonheur domestique. Voici le récit du neveu de Corneille, Fontenelle : « M. Corneille, encore fort jeune, se présenta un jour plus triste et plus rêveur qu'à l'ordinaire devant le cardinal de Richelieu, qui lui demanda s'il travaillait : il répondit qu'il était bien éloigné de la tranquillité nécessaire pour la composition, et qu'il avait la tête renversée par l'amour. Il en fallut venir à un plus grand éclaircissement, et il dit au cardinal qu'il aimait passionnément une fille du lieutenant-général d'Andelys, en Normandie, et qu'il ne pouvait l'obtenir de son père. Le cardinal voulut que ce père si difficile vînt à Paris; il y arriva tout tremblant d'un ordre si imprévu, et s'en retourna, bien content

1. Voyez ce Remerciement dans notre édition de *Pompée*.

d'en être quitte pour avoir donné sa fille à un homme qui avait tant de crédit [1]. »

Tout est invraisemblable dans cette anecdote ingénieuse : et la mélancolie de Corneille, qui n'avait point si aisément « la tête renversée » (M[lles] Courant et Milet en pouvaient témoigner), et la sollicitude de Richelieu, transformé en agent matrimonial, et la surprise du père, M. de Lampérière, qui devait savoir à quoi s'en tenir sur les rapports de Richelieu et de Corneille. Les acclamations qui avaient salué le *Cid* avaient retenti, nous le savons, jusqu'au fond de la province; on y pouvait ignorer tous les incidents de la querelle qui avait suivi, mais on y savait que l'auteur du *Cid*, d'*Horace* et de *Cinna*, le fils du maître des eaux et forêts de Rouen, tout récemment anobli, n'était pas un parti vulgaire, même pour la fille du lieutenant-général des Andelys. Où l'aurait-on su mieux qu'en Normandie? Où pouvait-on connaître mieux qu'aux Andelys une famille si bien connue à Rouen? Tout au plus admettrait-on que Richelieu ait aplani certaines difficultés, si elles se sont présentées; il devait bien à Corneille cette compensation [2]. D'ailleurs, le récit de Fontenelle pèche par la base : car il est faux que Corneille se soit marié « fort jeune », et l'on fixe généralement à l'année de *Cinna* (1640) l'année de son mariage. Du moins dans une pièce qui date de cette époque, *Petri Cornelii Epicedium*, le savant Ménage vante *Cinna* dont le succès était encore tout nouveau :

Donec Apollineo gaudebit scena cothurno,
  Ignes dicentur, pulchra Chimena, tui.....
Nec tu, crudelis Medæa, taceberis unquam,
  Non Graiâ inferior, non minor Ausonia.
Vos quoque, tergemini, mavortia pectora, fratres,
  Et te, Cinna ferox, fama loquetur anus.

Être célébré en vers latins, cela dut être une douce satistion pour Corneille, élève des Jésuites, et à qui la muse latine était familière. Mais d'où ce soudain enthousiasme de Ménage? Le docte précepteur de M[me] de la Fayette et de M[me] de Sévigné

1. Fontenelle, *Vie de Corneille*.

2. M. Levallois ne croit pas plus que nous à cette légende et observe que Corneille ne nous a pas laissé un seul témoignage de sa reconnaissance envers Richelieu.

était fort curieux de toutes les nouvelles, et fort empressé à en tirer parti. En ce temps où la poésie française, malgré Malherbe, n'avait pas encore définitivement établi sa suprématie, la poésie latine se donnait une apparence de vie en recherchant l'intérêt actuel. Or, le lendemain même des noces de Corneille, le bruit se répandit soudain qu'il était mort d'une pneumonie foudroyante. Quelle nouvelle! et pour un poète latin, quelle admirable matière! Ménage n'eut garde de laisser échapper l'occasion : il écrivit l'épitaphe de Corneille, qui ne s'en porta pas plus mal :

Hic jacet ille sui lumen Cornelius ævi,
  Quem vatem agnoscit gallica scena suum.
An major fuerit socco, majorve cothurno,
  Ambiguum : certe magnus utroque fuit.

Cette inscription funéraire prématurée (*Petri Cornelii tumulus*) témoigne plus en faveur des bonnes intentions de Ménage qu'en faveur de son bon goût : qui hésiterait aujourd'hui entre les comédies de Corneille et les tragédies qui s'appellent le *Cid*, *Horace*, *Cinna*? Hélas! le *Tumulus*, l'*Epicedium*, tout resta pour compte à Ménage : on annonça la résurrection de Corneille. Nouveau sujet de vers latins; dans une palinodie, intitulée *Cornelius redivivus*, Ménage s'écrie :

Doctus ab infernis remeat Cornelius umbris,
  Et potuit rigidas flectere voce deas...

De ce mariage, Corneille eut bientôt une fille, Marie, qui épousa successivement M. de Guenebault et M. de Farcy, et fut l'aïeule de Charlotte Corday. Une autre fille, Marguerite, née beaucoup plus tard, entrera aux Dominicaines de Rouen. Quant aux quatre fils de Corneille, dont l'un, Thomas, entra aussi dans les ordres et fut abbé d'Ayguevive en Touraine, dont un autre, Charles, mourut jeune, nous en retrouverons deux au cours de cette étude biographique. Le mariage de Pierre Corneille avec Marie de Lampérière fut donc fécond, et il ne paraît pas moins certain qu'il fut heureux. S'il en avait été autrement, on ne concevrait guère que, longtemps après, le jeune frère de Pierre eût été tenté de suivre l'exemple donné par son grand aîné. On anticipe ici sur les dates, car le mariage de Thomas est posté-

rieur d'une dizaine d'années. Mais comment les séparer? Les deux frères épousèrent les deux sœurs et, coïncidence plus curieuse, entre les deux sœurs existait la même différence d'âge (vingt ans) qu'entre les deux frères; Marie et Marguerite de Lampérière eurent, de plus, exactement le même nombre d'enfants. Leurs biens restèrent indivis, et les deux ménages n'eurent qu'un foyer. Il s'est même formé à ce sujet une légende touchante qu'on n'a pas le courage de contester, et qui, d'ailleurs, est vraie dans ses traits généraux. L'excellent Ducis, ému de ce bonheur bourgeois et de cette union fraternelle, a décrit l'intérieur paisible où le génie de Corneille se retrempait, et d'où il sortait plus fort :

Les deux maisons n'en faisaient qu'une;
Les clefs, la bourse étaient communes
Les femmes n'étaient jamais deux.
Tous les vœux étaient unanimes;
Les enfants confondaient leurs jeux,
Les frères se prêtaient leurs rimes,
Le même vin coulait pour eux [1].

« Il me semble, écrivait-il [2], à force de les aimer, que je suis presque de leur famille. » Et il ne se trompait guère. Mais un Ducis, quelles que soient les qualités de son esprit et de son cœur, nous apparaît volontiers sous ces traits familiers, dans un cadre modeste. Le grand Corneille homme d'intérieur et père de famille, voilà qui nous surprend davantage. On voudrait trouver dans les écrits de Corneille lui-même quelque souvenir ému d'un tel bonheur domestique; mais les poètes de ce temps-là étaient discrets, et la spirituelle boutade de Doudan pourrait s'appliquer à Mme Corneille autant qu'à Mme Racine : « Avez-vous souvent pensé aux cheveux blonds ou bruns de Mme Racine? Avait-elle des cheveux? »

C'est dans ce milieu seulement qu'il se sentait tout à fait à l'aise. Il faut l'y suivre, si l'on veut mieux comprendre deux traits souvent exagérés de son caractère : un certain amour de l'argent, une certaine gaucherie naturelle. La Bruyère a réuni ces deux traits dans un portrait classique, écrit six ans après la

1. Ducis : *Les bonnes femmes, ou le Ménage des deux Corneille.*
2. Lettre à Le Mercier, t. IV, p. 377, des œuvres de Ducis.

mort du poète : « Un homme est simple, timide, d'une ennuyeuse conversation; il prend un mot pour un autre, et *il ne juge de la bonté de sa pièce que par l'argent qui lui en revient*; il ne sait pas la réciter, ni lire son écriture. Laissez-le s'élever par la composition : il n'est pas au-dessous d'Auguste, de Pompée, de Nicomède, d'Héraclius; il est roi, et un grand roi; il est politique, il est philosophe; il entreprend de faire parler des héros, de les faire agir; il peint les Romains; ils sont plus grands et plus Romains dans ses vers que dans leur histoire [1]. » L'éloge est beau, mais la critique est forcée, et l'on sent la préoccupation de l'antithèse. A qui fera-t-on croire qu'il fût si mauvais juge de ses pièces, l'homme qui, si ingénument, dans ses *Examens*, nous en fait admirer les beautés et nous en détaille les défauts?

Un témoignage de Segrais semble confirmer celui de La Bruyère : « Corneille ne sentait pas la beauté de ses vers [2]. » Mais on a cité parfois ce mot sans le comprendre. Cet admirateur exclusif du vieux Corneille en face du jeune Racine, ce délicat qui savait aimer les poètes virils, et qui, à l'Académie, se levait avec vénération devant celui qu'il croyait « échappé aux Cornéliens de Rome », Segrais ne cesse de répéter que Corneille (c'est là sa grande supériorité à ses yeux) est poète par nature, par instinct, presque sans se douter de son génie. Cette sorte d'inconscience se manifestait surtout lorsque Corneille lisait ses vers, et Segrais a voulu dire qu'il n'en paraissait pas sentir les beautés. C'est aussi ce que dit Boisrobert, qui reproche à Corneille de « barbouiller » ses vers. C'est ce que confirme Fontenelle : « Sa prononciation n'était pas tout à fait nette; il lisait ses vers avec force, mais sans grâce. » C'est ce qu'avoue enfin Corneille lui-même :

> Et l'on peut rarement m'écouter sans ennui
> Que quand je me produis par la bouche d'autrui [3].

Des critiques de La Bruyère, deux subsistent : Corneille était âpre au gain, timide et gêné dans le monde. Encore convient-il de ne pas trop prendre au sérieux la première. Le mot de Cor-

1. *Des Jugements*, éd. des Grands Écrivains, t. II, p. 101.
2. *Mémoires-Anecdotes*.
3. Vers insérés dans une lettre à Pellisson.

neille à Boileau, rapporté par Brossette : « Je suis saoul de gloire et affamé d'argent », ce mot que Boileau avait mis en vers au quatrième chant de l'*Art poétique*, est douteux, et, en tout cas, se rapporte à une époque très postérieure, où les charges de famille s'étaient encore accrues, où les échecs avaient humilié le vieux triomphateur. On en peut dire autant des commérages de Charpentier : « Corneille, avec son patois normand, vous dit franchement qu'il ne se soucie point des applaudissements qu'il obtient ordinairement sur le théâtre, s'ils ne sont suivis de quelque chose de plus solide [1]. » On reconnaît ici le mot de La Bruyère, mais sans ce qu'il avait d'exagéré, car, si l'on n'admet point que Corneille jugeât ses pièces seulement d'après ce qu'elles lui rapportaient, on admet avec moins de peine qu'il ne séparât point le profit de l'honneur. Est-ce à dire pourtant qu'il faille s'associer au regret si injuste de Tallemant : « C'est dommage que cet homme n'est moins avare [2]? » De quoi donc le farouche Tallemant se montre-t-il si fort scandalisé? D'une pauvre chambre, qui ne fut guère occupée, on serait tenté de dire d'une chambre honoraire, réservée à Corneille dans l'hôtel de Guise. Mais, encore une fois, tous ces témoignages et tous ces faits sont postérieurs, et si on les mentionne ici, c'est pour marquer dès à présent un trait de la physionomie de Corneille, en prenant garde de le marquer trop fortement.

Cette vie de famille n'était point l'isolement, et il ne faudrait pas croire que Corneille s'y fût réfugié par dégoût de la vie active, par rancune contre les ennemis qui avaient essayé de lui faire échec. A la veille de son mariage, au lendemain de la campagne du *Cid*, on le voit lire son *Horace*, chez qui? chez Boisrobert, devant un aréopage où siégeaient Chapelain, l'Estoile et d'Aubignac. Six ans après, en 1646, en tête des *Épîtres* du même Boisrobert, s'étale un certificat poétique, signé Corneille, qui vante « l'heureux génie » de l'abbé de Châtillon :

Le temps respectera tant de naïveté,
Et pour un seul endroit où tu me donnes place,
Tu m'assures bien mieux de l'immortalité
Que *Cinne*, *Rodogune*, et le *Cid*, et l'*Horace*.

1. Carpenteriana.
2. Historiettes.

Nous savons, par les pièces liminaires de la *Veuve*, quel cas il faut faire de ces attestations complaisantes, et nous sommes persuadé que Corneille eût été désolé qu'on le crût à la lettre. Mais, enfin, de tels vers prouvent assez que Corneille, soit par diplomatie, soit par générosité d'âme, savait pratiquer le pardon des injures, car il n'avait plus peur de Boisrobert, désarmé par la mort de Richelieu. Il vivait donc en bonnes relations avec ce monde des gens de lettres, dont il avait eu si peu à se louer. Il s'efforçait de leur plaire, et sollicitait leurs conseils, sauf à ne pas les suivre.

Mais avant tout, suivant la doctrine qu'il expose si magistralement dans la préface de la *Suivante,* il voulait plaire au public. Or l'arbitre du goût public à cette époque, c'était l'hôtel de Rambouillet. On peut ne pas accepter sans réserves la tradition relative à la lecture de *Polyeucte* devant les habitués de l'hôtel de Rambouillet et aux incidents qui la suivirent. Mais il est certain que, dès cette époque (1643) et même dès 1641, Corneille était un des poètes familiers du salon bleu. C'est en 1641, en effet, que Julie d'Angennes trouva sur sa toilette, à son réveil, le premier jour de l'année, le manuscrit richement enluminé et relié, où chaque feuille de vélin portait, au bas d'une fleur peinte en miniature, un madrigal qui décrivait et vantait la fleur. De toutes ces fleurs et de tous ces madrigaux se composait ce qu'on appela *la Guirlande de Julie.* Corneille était des poètes qui furent conviés à la tresser. Des six madrigaux que M. Taschereau lui attribue, sur le lis, la fleur de grenade, l'hyacinthe, la tulipe, la fleur d'orange, l'immortelle blanche, ces trois derniers seulement semblent être de lui. Rien, d'ailleurs, ne les distingue des autres : dans ces courtes pièces, dont la grâce légère est l'unique attrait, Corneille est plutôt inférieur aux Desmarets et aux Conrart, précisément parce qu'il leur est supérieur par le génie. Sa bouche tragique se plie mal à des accents moins fiers et laisse parfois même échapper quelque alexandrin superbe, égaré dans un madrigal :

> On ne peut nommer beau ce qu'efface le temps [1].

Le temps n'a laissé subsister qu'un vague souvenir de la *Guir-*

1. L'*Immortelle blanche*, madrigal

lande de Julie, mais a respecté *Polyeucte,* que l'hôtel de Rambouillet n'approuvait pas.

Ainsi Corneille traversait la société mondaine, sans méconnaître son influence, sans dédaigner ses suffrages, mais aussi sans lui sacrifier son indépendance. Les précieuses estimaient fort « Cléocrite [1] », et il faut avouer qu'elles avaient leurs raisons pour goûter des pièces où les raffinements du style précieux gâtent parfois les plus belles scènes, où elles voyaient réalisé, près du vrai sublime, ce qu'on appelait alors le sublime du tendre. Est-il vraisemblable qu'elles l'eussent tant fêté, si Corneille eût été le vulgaire personnage dont Vigneul-Marville nous trace le portrait au moins chargé? « A voir M. de Corneille, on ne l'aurait pas pris pour un homme qui faisait si bien parler les Grecs et les Romains, et qui donnait un si grand relief aux sentiments et aux pensées des héros. La première fois que je le vis, je le pris pour un marchand de Rouen. Son extérieur n'avait rien qui parlât pour son esprit, et sa conversation était si pesante qu'elle devenait à charge dès qu'elle durait un peu. Une grande princesse, qui avait désiré de le voir et de l'entretenir, disait fort bien qu'il ne fallait point l'écouter ailleurs qu'à l'hôtel de Bourgogne. Certainement M. de Corneille se négligeait trop, ou, pour mieux dire, la nature, qui lui avait été si libérale en des choses extraordinaires, l'avait comme oublié dans les plus communes. Quand ses familiers amis, qui auraient souhaité de le voir parfait en tout, lui faisaient remarquer ces légers défauts, il souriait et disait : « Je n'en suis pas moins pour cela Pierre de Corneille [2]. » Arrêtons la citation sur ce trait de fierté qui relève les autres détails du portrait, et ne nous donnons pas, avec Vigneul-Marville, le ridicule de prétendre que Corneille « n'a jamais bien parlé correctement la langue française ». Accordons à ce Chartreux [3] que Corneille était moins homme du monde que lui; qu'il avait « l'air fort simple et fort commun, toujours négligé ». C'est Fontenelle qui le déclare et Fontenelle n'est pas suspect, et Corneille ne l'eût pas démenti, lui qui se proclame

Bon galant au théâtre et fort mauvais en ville [4].

1. Somaize, *Dictionnaire des précieuses.*
2. *Mélanges d'histoire et de littérature,* 1701.
3. Vigneul-Marville est le pseudonyme du chartreux Bonaventure d'Argonne.
4. Lettre à Pellisson déjà citée.

Mais le même Fontenelle ajoute : « Il avait le visage assez agréable, un grand nez, la bouche belle, les yeux pleins de feu, la physionomie vive, des traits fort marqués et propres à être transmis à la postérité dans une médaille ou dans un buste[1]. » Voilà bien, en effet, le Corneille que la postérité connaît, dont la peinture et la sculpture ont popularisé l'image, fort peu semblable à celle d'un marchand, le Corneille dont les précieuses avaient le droit, ce nous semble, d'admirer la beauté virile, à qui toujours, enfin, elles demeurèrent fidèles, même lorsque Racine devint le favori de la jeune cour.

Ne serait-ce pas l'influence de l'hôtel de Rambouillet, plus réelle ici qu'on ne l'a cru, qui, au lendemain de *Polyeucte*, décidait Corneille à revenir au goût espagnol? « J'ai cru, dit-il, que nonobstant la guerre des deux Couronnes, il m'était permis de trafiquer en Espagne. Si cette sorte de commerce était un crime, il y a longtemps que je serais coupable, je ne dis pas seulement pour le *Cid*, où je me suis aidé de don Guilhem de Castro, mais aussi pour *Médée*, et pour *Pompée* même, où, pensant me fortifier du secours de deux Latins, j'ai pris celui de deux Espagnols, Sénèque et Lucain étant tous deux de Cordoue... J'ai fait *Pompée* pour satisfaire à ceux qui ne trouvaient pas les vers de *Polyeucte* si puissants que ceux de *Cinna*, et leur montrer que j'en saurais bien retrouver la pompe, quand le sujet le pourrait souffrir [2]. » Ou cette déclaration n'a pas de sens, ou elle indique, avec assez de netteté, que, cette fois encore, Corneille a écouté ou feint d'écouter des avis qui, d'ailleurs, étaient d'accord avec ses inclinations secrètes. C'est sans doute de l'hiver de 1643-1644 que datent *Pompée* et le *Menteur*. Si différentes de forme que semblent au premier abord ces deux œuvres, elles ne sont point différentes d'esprit : *Pompée* met en scène les Romains de Balzac, adoptés par Corneille, mais les attendrit par le voisinage de Cléopâtre; le *Menteur*, aux conversations de galanterie quintessenciée mêle l'éloquente indignation de Géronte; de part et d'autre, même raffinement et même grande éloquence.

Il paraît probable que la *Suite du Menteur* (1644) fut lue chez le chancelier Séguier, et *Rodogune* (1644), chez Condé, ou devant Condé, à l'hôtel de Rambouillet, car on ne peut expliquer qu'ainsi

1. *Vie de Corneille.*
2. Épître du *Menteur.*

le plagiat de Gilbert [1]. En tout cas, *Rodogune* est dédiée au prince qui venait de s'illustrer par d'éclatantes victoires, prélude de victoires plus décisives encore. Corneille avoue hautement sa préférence paternelle pour cette pièce, qui lui appartient tout entière, et qui aussi, on ne l'a pas assez remarqué, ferme l'ère des triomphes incontestés au théâtre. Il est vrai que, de l'aveu même du poète, la *Suite du Menteur* réussit moins que le *Menteur;* mais les critiques contemporains partagent l'avis de l'auteur, de Voltaire, d'autres juges excellents, et pensent, malgré le préjugé, que cette comédie n'est pas inférieure à la précédente. Ce n'est donc pas d'un véritable échec qu'il s'agit, mais d'un succès amoindri, d'une erreur de goût peut-être, certainement d'un accident passager qui ne saurait interrompre une suite de chefs-d'œuvre. Pour rencontrer un réel insuccès, il faut aller jusqu'à *Théodore* (1645).

III

LES SUCCÈS CONTESTÉS ET LES ÉCHECS.

(1645-1652.)

L'Épitre de la *Suite du Menteur*, qui rappelle celle de la *Suivante,* établit avec beaucoup de netteté ce principe dont Molière devait donner la formule définitive : l'art dramatique « n'a pour but que le divertissement », se réduit « à plaire au peuple », et ceux qui le pratiquent n'ont pas à se préoccuper d'autre chose : « Pourvu qu'ils ayent trouvé le moyen de plaire, ils sont quittes envers leur art. » Cela est fort bien dit, mais, s'ils ne trouvent pas le moyen de plaire, ou s'ils l'oublient, ils n'ont plus le droit de se plaindre, le public étant le juge souverain. En proclamant bien haut cette souveraineté, Corneille se condamnait à ne point protester contre un verdict sans appel. Mais les principes perdent singulièrement de leur autorité, quand l'amour-propre est atteint. Il y a quelque aigreur dans cette Épitre de *Théodore :* « Sa représentation n'a pas eu grand éclat, et quoique beaucoup en attribuent la cause à diverses conjonctures qui pourraient me justifier aucunement, pour moi, je ne m'en veux prendre qu'à ses

1. Voyez l'Introduction de *Rodogune.*

défauts, et la tiens mal faite, puisqu'elle a été mal suivie. J'aurais tort de m'opposer au jugement du public : il m'a été trop avantageux en mes autres ouvrages pour le désavouer en celui-ci; et si je l'accusais d'erreur ou d'injustice pour *Théodore*, mon exemple donnerait lieu à tout le monde de soupçonner des mêmes choses tous les arrêts qu'il a prononcés en ma faveur. Ce n'est pas toutefois sans quelque sorte de satisfaction que je vois que la meilleure partie de mes juges impute ce mauvais succès à l'idée de la prostitution que l'on n'a pu souffrir, quoiqu'on sût bien qu'elle n'aurait pas d'effet; et certes, il y a de quoi congratuler à la pureté de notre théâtre, de voir qu'une histoire qui fait le plus bel ornement des *Vierges* de saint Ambroise, se trouve trop licencieuse pour y être supportée. » Un peu soulagé par ces ironies, il se donne, dans l'*Examen*, la satisfaction d'exagérer encore la critique, et de découvrir de nouvelles raisons à sa mésaventure : « Une vierge et martyre sur un théâtre n'est autre chose qu'un terme qui n'a ni jambes, ni bras, et par conséquent point d'action. Le caractère de Valens ressemble trop à celui de Félix dans *Polyeucte*, et a même quelque chose de plus bas, en ce qu'il se ravale à craindre sa femme... Le reste est assez ingénieusement conduit. » Là même, ne sent-on pas quelque coquetterie?

Le succès d'*Héraclius* (1647) consola Corneille de l'insuccès de *Théodore*. Aussi *Héraclius* est-il dédié au chancelier Séguier, tandis que l'Épître de *Théodore* s'adressait à un anonyme. Aussi, dans son *Avis au lecteur* et son *Examen*, Corneille justifie-t-il avec une entière liberté d'esprit cette « étrange entreprise sur l'histoire », hardiment « falsifiée », et l'obscurité de l'intrigue, qui impose un effort extraordinaire à l'attention du spectateur : « J'ai vu de fort bons esprits, et des personnes des plus qualifiées de la cour se plaindre de ce que sa représentation fatiguait autant l'esprit qu'une étude sérieuse. Elle n'a pas laissé de plaire mais je crois qu'il l'a fallu voir plus d'une fois pour en remporter une entière intelligence. » Boileau n'avait pas tort d'appeler *Héraclius* un logogriphe, mais ces logogriphes ne déplaisaient pas au public, et de belles situations rendaient cette tragédie nouvelle plus digne que *Théodore* de ses aînées.

Cette même année, une consolation plus sensible encore au cœur du poète lui était réservée : il fut reçu à l'Académie, en remplacement du président Maynard, ce disciple de Malherbe, dont il nous reste quelques beaux vers. Dès 1644, selon Pellisson,

M. de Salomon, avocat général au grand conseil, lui avait été préféré pour remplir la place du latiniste Bourbon. Le fauteuil de Faret, cet inséparable ami de Saint-Amant, étant devenu vacant ensuite, Pierre du Ryer s'y assit. L'auteur de *Scévole* valait mieux, assurément, que M. de Salomon, mais valait moins que Corneille. Pellisson atteste pourtant, et les registres de l'Académie en font foi[1], qu'entre deux candidats, l'Académie préférait systématiquement celui qui avait sa résidence à Paris. Si, donc, cette fois, Corneille fut élu, ce n'est pas seulement que Balesdens, un illustre inconnu, qui « avait l'honneur d'être à M. le Chancelier », eut le bon goût de s'effacer devant lui, c'est surtout que Corneille « fit dire à la Compagnie qu'il avait disposé ses affaires de telle sorte qu'il pourrait passer une partie de l'année à Paris. » Le discours de réception qu'il prononça dans la séance du 22 janvier 1647 est sans doute l'œuvre la plus détestable qui soit jamais sortie de sa main. On en pourra juger par cette seule phrase :

« Et certes, voyant cette honte inévitable dans l'honneur que je reçois, j'aurais de la peine à m'en consoler, si je ne considérais que vous rappellerez aisément en votre mémoire, ce que vous savez mieux que moi, que la joie n'est qu'un épanouissement du cœur, et, si j'ose me servir d'un terme dont la dévotion s'est saisie, une certaine liquéfaction intérieure, qui, s'épanchant dans l'homme tout entier, relâche toutes les puissances de son âme, de sorte qu'au lieu que les autres passions y excitent des orages et des tempêtes dont les éclats sortent au-dehors avec impétuosité et violence, celle-ci n'y produit qu'une langueur qui tient quelque chose de l'extase, et qui, se contentant de se mêler et de se rendre visible dans tous les traits extérieurs, laisse l'esprit dans l'impuissance de l'exprimer. »

Que cette langue est pénible, traînante, contournée! Comme le poète est mal à l'aise dans l'éloquence académique! Et quelle humilité invraisemblable chez l'auteur de *Polyeucte!* Il n'est qu'un « indigne mignon de la fortune. sans aucun mérite », un « écolier », qu'ont daigné tirer de la « fange » les auteurs de tant d'admirables chefs-d'œuvre. Du moins, de ces savantes assemblées il espère remporter de « belles teintures » dont seront ornés à l'avenir ses « petits travaux ». On souffre de voir le

1. Pellisson, *Relation contenant l'histoire de l'Académie française.*

grand Corneille se rabaisser ainsi, et surtout parler cette langue vulgaire.

Il venait de créer un lien de plus entre lui et Paris : de plus en plus, d'ailleurs, il se détachait de la province; son frère Thomas, alors âgé de vingt-deux ans, venait de débuter au théâtre par les *Engagements du hasard* (1647); lui-même, il était bien vu à la cour, et c'est à lui qu'on s'adressa pour écrire les vers d'un grand ouvrage, les *Triomphes de Louis le Juste* (1649), dont le peintre Valdor composait les gravures. Qui connaît le sonnet, si cruel, sur la mort de Louis XIII, ne lit qu'avec un sourire ce panégyrique officiel, où la conviction chaleureuse fait défaut. Çà et là, le ton s'élève, par exemple lorsque le poète approuve la punition infligée aux villes rebelles :

> Enfin aux châtiments il se laisse forcer :
> Qui pardonne aisément invite à l'offenser,
> Et le trop de bonté jette une amorce au crime.
> Une juste rigueur doit régner à son tour;
> Et qui veut affermir un trône légitime
> Doit semer la terreur aussi bien que l'amour.

Il était malaisé assurément de louer le roi en le séparant de son ministre, que Corneille ne pouvait pas vanter. Et puis, ce roi si froid, si peu généreux, Corneille ne l'avait guère aimé. Plusieurs années après, en 1657, dans un sonnet où il demande au jeune Louis XIV la confirmation des lettres de noblesse accordées à son père, il le supplie, de ne pas lui ôter « le seul don » que Louis XIII lui ait fait [1]. Toujours la même préoccupation, quelque peu intéressée! On la vit surtout à découvert dans un poème intitulé : *la Poésie à la Peinture*, et qui est de la même année que les *Triomphes*. Lebrun, qui avait fait le portrait de Corneille, venait de fonder l'Académie de peinture, et c'est sans doute en l'honneur de Lebrun que le poète écrivit ces vers. Mais la peinture y est moins glorifiée qu'une vertu dont Corneille prétend avoir oublié jusqu'au nom, qui, depuis longtemps, est exilée de la cour, et qu'il y voudrait rappeler :

> J'en fais souvent reproche à ce climat heureux;
> Je m'en plains aux plus grands comme aux plus généreux,

1. Plusieurs ordonnances royales ont révoqué, sous Louis XIV, les titres de noblesse accordés sous Louis XIII, depuis 1634.

Pour m'en trop plaindre en vain je deviens ridicule,
Et l'on ne m'entend pas, ou l'on le dissimule...
Cette reine des cœurs, cette divinité,
J'ai retrouvé son nom : la Libéralité.

Cette note chagrine, Corneille la fera entendre plus d'une fois encore, et si sa persistance à faire appel à la générosité des grands ne le rendit pas tout à fait « ridicule », en un temps où les plus fiers s'abaissaient au rôle de solliciteurs, elle dut lui créer tout au moins quelques embarras. Est-ce pour y échapper qu'il accepta, au début de la Fronde, le 15 février 1650, en remplacement d'un magistrat frondeur, l'importante charge de procureur-syndic des États de Normandie ? Ce n'était point une sinécure, surtout en de telles circonstances : d'ordinaire, élu et mandataire des députés de la province, le procureur-syndic devait, dans l'intervalle des sessions, veiller à l'exécution des décisions prises par les États. La nomination de Corneille prouve qu'il était bon royaliste, mais non qu'il était apte à bien remplir ce rôle nouveau pour lui. Aussi les auteurs de Mazarinades s'égayèrent-ils à ses dépens : « On a donné à Baudry un successeur qui sait fort bien faire des vers pour le théâtre, le sieur Corneille, poète fameux, mais qu'on dit être assez mal habile pour manier les grandes affaires. Bref il faut qu'il soit ennemi du peuple, puisqu'il est pensionnaire de Mazarin[1]. » Au bout d'un an, la paix conclue entre les Frondeurs et la cour rétablit Baudry dans sa charge.

M. Chéruel, qui cite le pamphlétaire frondeur, tire de ce passage une conclusion au moins contestable: « Quelques critiques, écrit-il, ont cru que Pierre Corneille avait cherché des inspirations dans la Fronde. C'est une erreur que réfutent et la vie de Corneille et l'étude de ses œuvres. Il est, au contraire, maltraité par les auteurs de Mazarinades[2]. » C'est confondre deux choses très distinctes: les attaques des Frondeurs prouvent que Corneille n'était point partisan de la Fronde; elles n'ont pu lui rendre indifférents des événements dramatiques au suprême degré et dont l'influence, au contraire, a été directe sur son génie : la Fronde, cette grande tragi-comédie, l'a ramené à la tragi-comédie,

1. Bibliographie des Mazarinades, t. I, p. 59; *Apologie de M. le duc de Longueville.*
2. *Histoire de la minorité de Louis XIV.*

abandonnée depuis le *Cid*, et c'est le spectacle de tant d'aventures romanesques qui inspira au poète la conception du drame, créé par lui dans *Nicomède* et *Don Sanche*.

Aux agitations de la Fronde, cette société brillante et inquiète préludait par de moins graves débats : les sonnets d'Uranie et de Job passionnaient la cour; Uranins et Jobelins, enthousiastes les uns de Voiture, les autres de Benserade, les uns conduits au combat par la belliqueuse duchesse de Longueville, les autres par son frère, le prince de Conti, se criblaient d'épigrammes. Fort au-dessus de ces petites querelles, Corneille dut éprouver quelque surprise, quelque ennui peut-être de s'y voir mêlé. On le fit juge du camp, on le sollicita de donner un avis; il en donna trois, pour n'en donner aucun. Dans la première pièce que nous avons de lui sur ce sujet, il ne cache point son dédain pour ces « deux méchants sonnets » qui renouvellent les ardeurs de la guerre civile apaisée; peut-être cette pièce n'était-elle pas destinée à recevoir une publicité aussi étendue. Dans les deux autres, il s'applique à tenir la balance égale entre les deux rivaux et les deux sonnets :

> L'un est sans doute mieux rêvé,
> Mieux conduit et mieux achevé,
> Mais je voudrais avoir fait l'autre...
> L'un nous fait voir plus d'art, et l'autre un feu plus vif;
> L'un est le mieux peigné, l'autre est le plus naïf;
> L'un sent un long effort, et l'autre un prompt caprice;
> Enfin, l'un est mieux fait, et l'autre est plus joli,
> Et, pour te dire tout en somme,
> L'un part d'un auteur plus poli,
> Et l'autre d'un plus galant homme.

Le galant homme, c'était Benserade; Corneille risquait peu de chose à le dire, car Voiture était mort depuis deux ans, et c'est pour l'honneur de sa mémoire que combattaient ses fidèles. Est-ce faire injure à Corneille que croire qu'il y a en lui, à certains moments, un Benserade supérieur? Benserade devait mettre en rondeaux les *Métamorphoses* d'Ovide; Corneille les mit en drame, ou plutôt en opéra. *Andromède* (1650) est une pièce à grand spectacle, où les machines nouvellement inventées par l'architecte vénitien Torelli jouent le rôle principal. Ce n'est pas seulement par le mètre, plus varié et plus léger, qu'*Andromède*

diffère des tragédies qui l'ont précédée, ni par le prologue, où le jeune roi est glorifié, c'est par l'ensemble même de l'action, adroitement coupée de manière à encadrer des tableaux frappants. On comprend que la curiosité des contemporains ait été vivement excitée; ecclésiastiques et séculiers, tous, au témoignage de la *Gazette de France*, étaient attirés et charmés. On applaudissait *Andromède* entre deux guerres civiles. La musique était d'un poète fort maltraité par Boileau, d'Assoucy, qui paraît avoir valu mieux que sa réputation, car il avait mérité l'estime affectueuse de Corneille, qui, en deux pièces complaisantes, écrites en 1650 et 1653, n'a pas assez d'éloges pour l'*Ovide en belle humeur* et les *Airs* de son collaborateur d'un jour.

Tout autre est l'intérêt qui s'attache à *Don Sanche* (1650), cette « pièce d'une espèce nouvelle et qui n'a point d'exemple chez les anciens[1] ». L'année 1650, particulièrement douloureuse pour Corneille, puisqu'elle lui enleva son cher Rotrou, victime de son dévouement, vit des événements imprévus et graves : la reprise de la guerre civile, l'arrestation des princes, le siège de Bordeaux. « Alors on avait à Paris les guerres de la Fronde, et l'on voyait en même temps briller à Londres un homme, né obscur, prêt à mettre son titre de Milord-Protecteur au-dessus de celui des rois. On ne crut pas devoir encourager de tels exemples; et don Sanche, fils d'un pêcheur ou cru tel dans la pièce, parut ressembler beaucoup trop à ce fils d'un brasseur de bière, devant qui tombaient ou pliaient les têtes couronnées. Cromwell tua don Sanche[2]. » Cette explication d'un insuccès, d'ailleurs relatif, est suspecte à force d'être ingénieuse. Si *Don Sanche* eût été la glorification de Cromwell, nul doute que la cour ne fût intervenue dès le début pour interdire un si dangereux spectacle; or, elle n'intervint pas; elle laissa se poursuivre quelque temps un succès qui eut d'abord grand éclat (c'est Corneille qui le certifie), mais que, plus tard « le refus d'un illustre suffrage » relégua dans les provinces, d'où l'on ne voit pas davantage que la cour ait songé à le proscrire. Il paraît certain que l' « illustre suffrage » dont le refus attrista Corneille, fut celui de Condé, bien qu'il ait été emprisonné le 18 janvier 1650. Jusqu'alors, Condé s'était montré favorable à des œuvres héroïques qu'il était digne

1. Examen de *Don Sanche*.
2. François de Neufchâteau, *L'esprit du grand Corneille*.

de comprendre; peut-être, cette fois, trouva-t-il excessives les hardiesses d'un aventurier qui le prend de si haut avec les grands. Ce n'est qu'une hypothèse, mais on n'en voit point qui soit plus plausible : car, pour le caractère romanesque de l'action et la hauteur castillane du héros, ils n'étaient point faits pour inquiéter le frère de Mme de Longueville, le capitaine impétueux qui prenait plaisir à insulter Mazarin.

En revanche, Condé dut se reconnaître dans *Nicomède* (1651) : cette vaillance téméraire d'un jeune conquérant, ces généreux emportements, cette fierté dédaigneuse, cette intrépidité d'ironie et cette raillerie élevée au tragique, nul mieux que lui n'en devait être touché, car il les retrouvait en lui. Ce duel entre un prince altier et un diplomate retors, devant qui s'humilie la royauté, il venait de se terminer par la défaite du prince, il est vrai; mais il allait recommencer bientôt, car les illustres prisonniers venaient d'être rendus à la liberté. On conçoit dans quelles dispositions d'esprit dut être écouté ce drame « d'une constitution assez extraordinaire » pour lequel Corneille avoue son penchant secret : « Ce ne sont pas les moindres vers qui soient partis de ma main... Je ne veux pas dissimuler que cette pièce est une de celles pour qui j'ai le plus d'amitié[1]. » La postérité lui a donné raison, et dans la mémoire des admirateurs de Corneille, *Nicomède,* moins fantaisiste, mais aussi hardi que *Don Sanche*, garde une place privilégiée.

Malgré les apparences, *Pertharite* (1652) n'est point si différent par l'esprit, de *Nicomède*, qui, pour l'exécution, est très supérieur Qu'est-ce, en somme, que *Pertharite*, sinon un mélange assez malheureux de *Nicomède* et de *Don Sanche*, de l'histoire et du roman, une nouvelle tentative pour introduire l'histoire moderne sur la scène française, accaparée trop longtemps par l'histoire ancienne? A ne regarder que le fond des choses, *Pertharite* n'est point sans valeur, et il est probable que Racine s'en est souvenu dans son *Andromaque*[2]. Mais la forme est souvent médiocre, et les noms bizarres de Garibalde, Grimoald, Rodelinde, Edüige, dépaysèrent sans doute des spectateurs habitués à considérer comme barbare tout ce qui rappelait l'invasion des barbares, ou même le moyen âge. Il n'est pas besoin, pour expliquer cet

1. Examen de *Nicomède.*
2. Voyez l'étude sur *Pertharite.*

échec, d'alléguer la misère des temps, les circonstances politiques, et de citer, avec M. Marty-Laveaux, les vers curieux de Scarron :

Rien n'est plus pauvre que la scène
Qu'on vit opulente autrefois,
Quoique le plaisir de nos rois.
Il n'est saltimbanque en la place
Qui mieux ses affaires ne fasse
Que le meilleur comédien,
Soit Français, soit Italien.
De Corneille les comédies,
Si magnifiques, si hardies,
De jour en jour baissent de prix[1].

Corneille ne se paya pas de ces mauvaises excuses, et comprit toute la portée de cette défaite, la première vraiment significative. Il avait trouvé des motifs spécieux à l'insuccès de *Théodore*, et n'avait laissé alors échapper qu'une plainte discrète. Cette fois, plus d'illusion : « Le succès de cette tragédie a été si malheureux, écrit-il, que, pour m'épargner le chagrin de m'en souvenir, je n'en dirai presque rien[2]... La mauvaise réception que le public a faite à cet ouvrage m'avertit qu'il est temps que je sonne la retraite, et que des préceptes de mon Horace je ne songe plus à pratiquer que celui-ci :

Solve senescentem mature sanus equum, ne
Peccet ad extremum ridendus et ilia ducat[3].

« Il vaut mieux que je prenne congé de moi-même que d'attendre qu'on me le donne tout à fait; et il est juste qu'après vingt années de travail, je commence à m'apercevoir que je deviens trop vieux pour être encore à la mode. J'en remporte cette satisfaction que je laisse le théâtre français en meilleur état que je ne l'ai trouvé, et du côté de l'art et du côté des mœurs : les grands génies qui lui ont prêté leurs veilles de mon temps y ont beaucoup contribué, et je me flatte jusqu'à penser que mes soins n'y ont pas nui : il en viendra de plus heureux après nous, qui

1. Scarron, *Œuvres*, 1668, t. I, p. 16.
2. Examen de *Pertharite*.
3. Horace, *Épîtres*, I, 1.

le mettront à sa perfection, et achèveront de l'épurer; je le souhaite de tout mon cœur. Cependant agréez que je joigne ce malheureux poëme aux vingt-et-un qui l'ont précédé avec plus d'éclat; ce sera la dernière importunité que je vous ferai de cette nature : non que j'en fasse une résolution si forte qu'elle ne se puisse rompre; mais il y a grande apparence que j'en demeurerai là[1]. »

C'est au lendemain même de son échec, alors que la blessure était encore saignante, que Corneille adressait au public ingrat cet adieu, où l'orgueil humilié parle un langage si amer. On aura remarqué pourtant qu'avec sa prudence ordinaire, il ne s'interdit pas tout espoir de retour. Il fait bien, car s'il avait persisté dans sa résolution, nous n'aurions pas *Sertorius*. Quant à ses souhaits désintéressés en faveur des jeunes poètes qui devaient reprendre et perfectionner son œuvre, le reste de la vie de Corneille prouve assez qu'il ne faut pas trop les prendre au sérieux.

IV

LA RETRAITE ET LA RENTRÉE AU THÉATRE.

(1652-1659.)

Il était sincère pourtant, et sentait toute la grandeur de son sacrifice. On ne songe pas assez qu'à cette date Corneille a quarante-sept ans à peine. Lorsque Fontenelle écrit que la vieillesse a communiqué à l'auteur de *Pertharite* un peu de sa sécheresse et de sa dureté naturelles, il se trompe gravement, comme il exagère en comparant à l'infortune de Bélisaire l'échec d'amour-propre de Corneille.

C'est encore Fontenelle qui écrit, avec tout aussi peu d'exactitude : « Après *Pertharite*, M. Corneille, rebuté du théâtre, entreprit la traduction en vers de l'*Imitation de Jésus-Christ*. Il y fut porté par des pères jésuites de ses amis, par des sentiments de piété qu'il eut toute sa vie, et sans doute aussi par

1. Au lecteur de *Pertharite*.

l'activité de son génie, qui ne pouvait demeurer oisif. Cet ouvrage eut un succès prodigieux, et le dédommagea en toutes manières d'avoir quitté le théâtre[1]. »

Il n'y a de vrai dans ce petit récit que la piété sincère de Corneille et le succès de sa traduction. L'élève des jésuites, resté leur ami, l'auteur de *Polyeucte* fut un croyant; dans ses œuvres plus d'une pièce détachée témoigne, et des relations affectueuses qu'il entretenait avec divers religieux et des graves pensées qui n'avaient pas cessé de préoccuper son esprit, même à l'heure des triomphes dramatiques les plus enivrants. L'échec de *Pertharite* raviva-t-il ces pensées? Ce qui est certain, c'est que Corneille ne l'avait pas attendu pour publier, dès 1651, les vingt premiers chapitres de l'*Imitation*, traduits en vers. En 1652,1653, 1654, la traduction se poursuit et les éditions se succèdent. Celle de 1656 réunit les quatre livres. Dans une épître dédicatoire au pape Alexandre VII. loin de désavouer son œuvre profane d'autrefois, Corneille prend soin d'établir une liaison entre elle et l'œuvre chrétienne à laquelle il semble avoir tout sacrifié désormais; il s'y vante d'avoir purgé le théâtre français « des ordures que les premiers siècles y avaient comme incorporées et des licences que les derniers y avaient souffertes..., d'y avoir fait régner en leur place les vertus morales et politiques et quelques unes mêmes des chrétiennes. » On le voit, la traduction de l'*Imitation* n'est pas une « pénitence » que s'impose Corneille ou qu'on lui impose, en expiation de vers licencieux, restitués aujourd'hui à leur véritable auteur, un certain Cantenac[2] : c'est une entreprise longuement réfléchie et réalisée avec une pieuse persévérance. Ses lettres au P. Boulard, génovéfain, et relatives au débat, alors agité, toujours en suspens, sur l'auteur de l'*Imitation*, suffiraient à prouver qu'il s'était donné tout entier à cette tâche unique. Louis Racine a dit :

Couronné par les mains d'Auguste et d'Émilie,
A côté de Kempis Corneille s'humilie[3].

Si Louis Racine a voulu parler d'humilité, il a raison; il a tort

1. *Vie de Corneille.*
2. Cette absurde légende a été mise en circulation par le *Carpenteriana.*
3. *Réponse à l'épître de M. Rousseau contre les esprits forts.*

s'il a voulu parler d'humiliation, même volontaire, car jamais Corneille ne fut moins humilié. La traduction de l'*Imitation* n'est pas un livre de commande, c'est un acte de foi, et le poète nous en a livré tout le secret en ces deux vers souvent cités :

> Pour t'élever de terre, homme, il te faut deux ailes :
> La pureté de cœur et la simplicité [1].

Ce sont ces deux ailes qui l'ont porté si haut dans la poésie profane et dans la poésie sacrée, car l'*Imitation* est pleine de beaux vers, qu'on n'y va pas chercher, pas plus qu'on ne cherche Corneille dans les *Louanges de la sainte Vierge* (1665) et dans *l'Office de la sainte Vierge* (1670), suivi de la traduction des psaumes, des vêpres et complies du dimanche et de toutes les hymnes du bréviaire romain. Malgré l'écart des dates, on a le droit de réunir ici, comme en faisceau, ces livres tout semblables qui attestent la continuité de l'inspiration chrétienne à travers toute la vie du poète.

Comment donc se fait-il que le traducteur de l'*Imitation*, le marguillier de l'église Saint-Sauveur de Rouen, remonte bientôt sur la scène et se montre plus avide que jamais des applaudissements ? La transition a paru tellement brusque que, pour nous l'expliquer, on a imaginé tout un roman, que M. Marty-Laveaux lui-même ne repousse pas. Un chapitre entier du livre de M. Levallois [2] porte ce titre : *Amours du poète*. On y démontre savamment que Corneille rentra au théâtre par amour pour Mlle du Parc, actrice de la troupe de Molière, qui jouait à Rouen en 1658, et qu'il se hâta d'écrire *Œdipe* pour donner le rôle de Jocaste à la du Parc, que son influence avait enlevée à Molière et attachée à la troupe du Marais. Or, cette actrice n'entra au Marais que plus tard; l'hypothèse que M. Levallois donne pour une certitude n'a donc pas de fondement solide. Il semble vrai pourtant que Corneille ait aimé la du Parc, et qu'il lui ait adressé les fameuses stances, improprement appelées *Stances à une marquise* [3] :

> Marquise, si mon visage
> A quelques traits un peu vieux,

1. Début du chap. 24, livre I.
2. *Corneille inconnu.*
3. *Marquise* ou *la Marquise* était un nom communément donné à Mlle du Parc, au théâtre, et même dans les actes publics.

Souvenez-vous qu'à mon âge
Vous ne vaudrez guère mieux.

Le temps aux plus belles choses
Se plaît à faire un affront,
Et saura faner vos roses
Comme il a ridé mon front.

Le même cours des planètes
Règle nos jours et nos nuits :
On m'a vu ce que vous êtes,
Vous serez ce que je suis.

Cependant j'ai quelques charmes
Qui sont assez éclatants
Pour n'avoir pas trop d'alarmes
De ces ravages du temps.

Vous en avez qu'on adore,
Mais ceux que vous méprisez
Pourraient bien durer encore
Quand ceux-là seront usés.

Ils pourront sauver la gloire
Des yeux qui me semblent doux,
Et dans mille ans faire croire
Ce qu'il me plaira de vous.

Chez cette race nouvelle
Où j'aurai quelque crédit
Vous ne passerez pour belle
Qu'autant que je l'aurai dit.

Pensez-y, belle marquise,
Quoiqu'un grison fasse effroi,
Il vaut bien qu'on le courtise,
Quand il est fait comme moi.

Si l'on en croyait M. Édouard Fournier, cette dernière strophe aurait été ajoutée après coup et la pièce entière serait un fier plaidoyer, non pas en faveur du vieux Corneille, mais en faveur de la vieille Mme de Motteville. Oubliant trop son âge, celle-ci se serait présentée dans un salon, toute parée de feuilles de lierre, d'où cette ironique question d'une marquise jeune et moqueuse : « Quelle est la plante qui sert de parure aux ruines ? » La réponse était inévitable et dut blesser cruellement Mme de

Motteville : c'est pour la venger que Corneille aurait improvisé les stances alertes à une marquise [1]. Sur quoi, M. Édouard Fournier s'appule-t-il pour démentir l'opinion généralement acceptée? Sur une tradition encore vivante en plusieurs grandes familles qu'il ne nomme pas. Comment ne s'est-il pas aperçu qu'en ce cas ce n'est pas la dernière strophe seule qu'il faut supprimer ? « La gloire des yeux qui me semblent doux », lit-on dans la septième stance. S'agit-il encore là de Mme de Motteville ? Et, d'ailleurs, Corneille n'a fait que répéter ici, sous une autre forme, ce qu'il avait dit dans les vers *Sur le départ de Mme la Marquise* :

Je vois mes cheveux gris : je sais que les années
Laissent peu de mérite aux âmes les mieux nées ;
Que les plus beaux talents des plus rares esprits,
Quand les corps sont usés, perdent bien de leur prix ;
Que si dans mes beaux jours je parus supportable,
J'ai trop longtemps aimé pour être encore aimable,
Et que d'un front ridé les replis jaunissants
Mêlent un triste charme aux plus dignes encens.
Je connais mes défauts ; mais, après tout, je pense
Être pour vous encore un captif d'importance :
Car vous aimez la gloire, et vous savez qu'un roi
Ne vous en peut jamais assurer tant que moi.
Il est plus en ma main qu'en celle d'un monarque
De vous faire égaler l'amante de Pétrarque,
Et mieux que tous les rois je puis faire douter
De sa Laure ou de vous qui le doit emporter.

Qui ne sait par cœur tant d'autres vers de Corneille sur le même thème, par exemple la jolie chanson à Iris, qui est aussi Mlle Du Parc :

Iris, que pourriez-vous faire
D'un galant de cinquante ans?

C'est donc bien de Corneille et de Mlle du Parc qu'il s'agit et nous n'avons garde de faire le poète plus innocent qu'il ne l'est, car c'est vers cette époque qu'il écrivait d'autres madrigaux à Mlle Serment, cette amie de Quinault, amie aussi passionnée de Corneille, dont elle baisait la main avec vénération, dont elle

1. *Notes sur la vie de Corneille*, en tête de *Corneille à la butte Saint-Roch*

conseillait aux poètes débutants d'apprendre le *Cid* par cœur. Mais tous ces amours ne sont-ils pas des amours de tête plus encore que de cœur? Si, à l'accent ému, presque douloureux, de certains vers, on sent que le poète ne joue pas toujours un rôle, combien d'autres donneraient à croire qu'il aimait, pour ainsi dire, par devoir, parce qu'il est décent qu'un poète soit amoureux?

Que la passion de Corneille pour Mlle du Parc ait été sincère et profonde, on peut l'admettre, sans être contraint d'admettre pour cela qu'elle a été la cause directe et unique de sa rentrée au théâtre. Observons en effet que sa retraite n'a pas duré moins de sept ans, et qu'elle s'est prolongée plus de deux ans au delà de 1656, époque où la traduction de l'*Imitation* est achevée. Cette grande œuvre accomplie, quelle autre s'offrait au génie toujours actif, toujours inquiet de Corneille? On ne soutiendra pas que les fonctions de marguillier et la lecture quotidienne du bréviaire romain, familière à Corneille, selon son frère Thomas, eussent suffi à occuper, à endormir son âme. Peut-on soutenir avec plus de vraisemblance que, dans cette oisiveté relative, il ne sentit pas plus lourdement peser sur lui ses charges de famille, de plus en plus aggravées? Ce motif assez peu noble eût suffi peut-être à lui faire regretter des triomphes lucratifs; mais on aime mieux attribuer ses regrets à l'amour passionné qu'il eut toujours pour la gloire. Était-il même besoin que la troupe de Molière vint, en 1658, les raviver? Mais jamais, nous l'avons vu, il n'avait consenti à désavouer ses œuvres profanes, comme Racine le fera plus tard, jamais il ne s'était engagé à n'y plus revenir : au contraire, dans la préface de *Pertharite*, il avait comme réservé d'avance son droit de palinodie. Tout lui parlait du théâtre qu'il avait quitté : c'est en 1656 que paraît le roman de la *Précieuse*, où son ami, l'abbé de Pure, encadre un si bel éloge de lui : « J'avoue, continua Eulalie, que par-dessus tout et hors de pair, je mets Corneille. Je ne puis parler de cet homme sans respect, sans vénération, et, quand je devrais m'ériger en diseuse de grands mots, il faut que vous me permettiez de m'acquitter d'une partie de ce que je crois lui devoir. Le théâtre n'a jamais rien vu ni montré de si beau que ses ouvrages : l'esprit, la conduite, le travail, les vers, et surtout les sentiments honnêtes et les mouvements de la droite raison, y brillent avec tant d'éclat et de douceur tout ensemble, que cela me paraît au delà de tous

les exemples, et au-dessus de toute imitation [1]. » Il sera beaucoup pardonné à l'abbé de Pure, parce qu'il a beaucoup admiré Corneille.

Ce que pensait l'abbé de Pure du théâtre de Corneille, ce qu'il lui écrivait (car nous avons des lettres de Corneille qui lui sont adressées) combien d'autres devaient le dire et l'écrire ! Racine, en effet, n'avait pas encore paru ; Rotrou était mort et Corneille se taisait ; mais on jouait toujours ses pièces et surtout — détail important qu'on n'a pas remarqué — on jouait celles de son frère Thomas. N'est-il pas de 1656, ce fameux *Timocrate*, dont les représentations continuèrent tout un hiver avec un succès tel, que le roi alla le voir lui-même au Marais, et que les comédiens, fatigués de faire salle comble tous les soirs, durent adresser au public ce compliment ingénu : « Messieurs, vous ne vous lassez point d'entendre *Timocrate;* pour nous, nous sommes las de le jouer. Nous courons risque d'oublier nos autres pièces ; trouvez bon que nous ne la représentions plus. » Est-ce que de telles victoires, dont l'écho retentissait au foyer même des deux frères, n'étaient pas faites pour réveiller le grand aîné et pour lui inspirer une émulation généreuse?

Enfin, pourquoi ne pas s'en fier au témoignage de Corneille lui-même ? Depuis quelques années, il avait lié connaissance avec Pellisson, et par lui avait été introduit dans la familiarité de Fouquet, ce protecteur généreux des lettres, qu'il éprouva si « libéral pour les muses ». C'est Fouquet, nous assure-t-il, qui lui fit « une pressante et douce violence ». On cite partout les beaux vers à Fouquet, préface naturelle d'*Œdipe :*

> Je sens le même feu, je sens la même audace
> Qui fit plaindre le Cid, qui fit combattre Horace,
> Et je me trouve encor la main qui crayonna
> L'âme du grand Pompée et l'esprit de Cinna.
> Choisis-moi seulement quelque nom dans l'histoire
> Pour qui tu veuilles place au temple de la Gloire.

Fouquet, ou Pellisson pour lui, daigna choisir, comme nous l'apprend l'examen d'*Œdipe :* « La mauvaise fortune de *Pertharite* m'avait assez dégoûté du théâtre pour m'obliger à faire

1. *La Prétieuse ou le Mystère des ruelles*, 1656, t. I, p. 357.

retraite et à m'imposer un silence que je garderais encore si M. le procureur général Fouquet me l'eût permis. Comme il n'était pas moins surintendant des belles-lettres que des finances, je ne pus me défendre des ordres qu'il daigna me donner de mettre sur notre scène un des trois sujets qu'il me proposa. Il m'en laissa le choix et je m'arrêtai à celui-ci, dont le bonheur me vengea bien de la déroute de l'autre, puisque le roi s'en satisfit assez pour me faire recevoir des marques solides de son approbation par ses libéralités, que je pris pour des commandements tacites de consacrer aux divertissements de Sa Majesté ce que l'âge et les vieux travaux m'avaient laissé d'esprit et de vigueur. »

Ainsi, c'est l'amour-propre qui avait écarté Corneille de la scène, et il suffit de l'amour-propre pour l'y ramener. Le même sentiment se laisse deviner dans l'Avis *Au lecteur*, où Fouquet est glorifié pour avoir su « ressusciter les muses ensevelies dans un long silence, et qui étaient comme mortes au monde, puisque le monde les avait oubliées ». Corneille exagère un peu sans doute, lorsqu'il écrit : « Sans ses commandements, je n'aurais jamais fait l'*Œdipe;* » car, s'il n'eût fait *Œdipe,* il eût fait toute autre tragédie, et tôt ou tard fût sorti du long silence qui commençait à lui peser. L'intervention du surintendant ne fut donc pas la cause unique, ni même sans doute la cause principale de la décision, soudaine en apparence, que prit Corneille ; du moins, elle lui fournit l'occasion désirée, et il la saisit avec un empressement significatif : en deux mois, *Œdipe* était prêt (1659).

V

LA SECONDE MANIÈRE DE CORNEILLE (1659-1666).

« J'ai eu le bonheur de faire avouer à la plupart de mes auditeurs que je n'ai fait aucune pièce de théâtre où il se trouve tant d'art qu'en celle-ci, bien que ce ne soit qu'un ouvrage de deux mois, que l'impatience française m'a fait précipiter, par un juste empressement d'exécuter les ordres favorables que j'avais reçus[1]. » C'est ainsi que Corneille parle d'*Œdipe*, et il en a le

1. *Au lecteur.*

droit, car, cette fois, les suffrages étaient unanimes; la cour et la ville semblaient s'être mises d'accord pour faire oublier au poète un échec déjà vieux de sept ans, mais toujours sensible. Peu de pièces même du théâtre de Corneille eurent un succès plus durable et furent plus souvent reprises. Nous nous en étonnons aujourd'hui, à tort peut-être. Il faut se souvenir, en effet, qu'un long interrègne a suivi la retraite de Corneille et précédé la venue de Racine. Le règne des « doucereux » se prépare, et Quinault — le Quinault des tragédies — énerve, efféмine le goût public, habitué aux fiertés cornéliennes. Dépaysé, craignant de paraître provincial, toujours soucieux de la mode, Corneille, au fond très hostile aux doucereux, ne les combat qu'en les imitant. Il les imite, d'ailleurs, avec d'autant moins de peine que déjà ces défauts étaient en germe chez lui ; pour plaire au public, il n'a qu'à les laisser se développer librement. De là, dans son théâtre, non pas une révolution sans doute, mais une évolution dangereuse. Certes, les « honnêtes gens » de cette époque auraient beaucoup perdu en perdant Corneille pour toujours; mais n'a-t-il rien perdu, lui, en se rendant à leurs instances, en s'asservissant à leur goût?

Ceux qui se contentent de formules et s'amusent aux antithèses, disent volontiers : « Corneille entre fort avant dans « le génie des nations mortes[1] »; Racine fait parler à ses héros le langage poli et raffiné des courtisans de son temps. Corneille est un admirable et scrupuleux historien, Racine un poète délicat, plus curieux de vérité morale que de vérité historique. » Cela n'est même pas rigoureusement vrai des pièces cornéliennes de la première manière. Sans parler de ce qu'il y a, çà et là, de précieux dans le *Cid*, est-ce que, dans *Horace*, Camille ne parle pas souvent le langage alambiqué de la galanterie contemporaine? Est-ce que Sabine ne disserte pas sur la grâce tout autant que Néarque dans *Polyeucte ?* Cinna et Émilie, ces frondeurs peints avant la Fronde, Sévère et Pauline, ces amants parfaits, sont-ils toujours de vrais Romains? L'héroïsme de César n'est-il pas compromis par le voisinage de Cléopâtre? Rodogune ne paraît-elle pas bien raffinée pour une princesse parthe, et Antiochus, bien sensible pour un prince syrien? L'intrigue amoureuse qui se mêle à l'intrigue terrible d'*Héraclius* n'en affaiblit elle pas l'effet?

1. C'est le mot connu de Saint-Evremond.

Don Sanche et *Nicomède* ne sont-ils pas des fruits naturels de la Fronde?

Lorsque l'échec de *Pertharite* décida Corneille à la retraite, on pouvait déjà signaler dans ce qu'il nous sera permis d'appeler sa méthode dramatique, trois procédés dont il usait familièrement, au grand détriment de la vérité historique et même dramatique. Pour plus de clarté, nous les formulons ainsi :

1° Multiplier, autant qu'il se peut, les intrigues amoureuses et les entretiens où peut briller à l'aise la politesse galante de l'esprit;

Dans les incidents d'une action tout antique par le cadre, choisir et mettre en lumière de préférence ceux qui peuvent éveiller des souvenirs modernes, provoquer des comparaisons piquantes par des allusions plus ou moins voilées;

3° Incarner une idée dans un personnage, et faire d'Émilie et de Cornélie, par exemple, les personnifications de la liberté romaine; de Flaminius, le représentant de la politique du Sénat; — conception éminemment dramatique par elle-même, mais qui, si l'on abuse du procédé, risque de substituer au choc émouvant des passions la lutte abstraite et plus froide des idées.

On saisit sur le vif, dans *Œdipe,* l'application de ces trois procédés. Qu'on y est loin de la simplicité grecque ! Elle eût semblé un peu nue; il fallait la parer, et c'est avec un orgueil sincère que Corneille se vante d'avoir imaginé « l'heureux épisode » des amours de Thésée et de Dircé, fille de Laïus [1]! Heureux épisode, en effet, puisqu'il permet au poète de donner son opinion sur le débat de la grâce efficace et de la grâce suffisante. Et dans la bouche de qui met-il cette protestation contre la doctrine janséniste de la fatalité de la grâce? Dans la bouche de Thésée! Oui, c'est Thésée qui raille, non sans éloquence, « cette liberté qui n'a rien à choisir », cette « nécessité des vertus et des vices », qui nous fait

> Vertueux sans mérite et vicieux sans crime.

1. Examen d'*Œdipe*.

C'est Thésée qui expose la doctrine soutenue par les jésuites, maîtres de Corneille :

Le ciel, juste à punir, juste à récompenser,
Pour rendre aux actions leur peine ou leur salaire,
Doit nous offrir son aide, et puis nous laisser faire[1].

On comprend que Dircé veuille se montrer « digne du grand Thésée », et l'on doit reconnaître qu'elle y réussit. Tantôt hautaine, elle brave en face ses ennemis ; tantôt, lorsque l'oracle l'a vouée à la mort, bien soudainement résignée, dévorée par une « impitoyable soif de gloire », elle manifeste une extraordinaire impatience de « mourir pour la patrie », de se dévouer pour « le public ». L'amour est étouffé par le patriotisme, la passion est maîtrisée par le devoir : rien de mieux au point de vue moral ; mais le patriotisme est encore plus froid que l'amour, et la victoire du devoir sur la passion n'est pas dramatique, parce qu'elle n'est pas achetée au prix de ces efforts douloureux qui, seuls, passionnent l'âme humaine. Comme la plupart des héroïnes de Corneille, dans les pièces de la seconde manière, Dircé est trop facilement héroïque. Elle ne nous touche pas plus que l'impassible Œdipe.

Mettons à part la *Toison d'or* (1660), pièce à grand spectacle comme *Andromède*, et dont nous parlerons bientôt [2] : dès à présent, on peut remarquer que la passion y triomphe, puisque Médée suit Jason, sachant qu'elle trahit son père et son pays. Pour rendre cette passion plus intéressante, le poète, ici encore, a imaginé une intrigue amoureuse supplémentaire, et donné à Médée pour rivale la reine de Lemnos, Hipsypyle, princesse fort tendre et spirituelle, au point de se permettre des jeux de mots assez peu antiques :

Je n'ai que des attraits et vous avez des *charmes*[3].

Mais le grand intérêt de la *Toison d'or* est dans le prologue courageux où la France plaint la misère des peuples accablés par la guerre :

A vaincre si longtemps mes forces s'affaiblissent ;

1. *Œdipe*, III, 5.
2. Voyez la dernière partie de l'étude sur *Médée*.
3. *Toison d'or*, III, 4.

L'État est florissant, mais les peuples gémissent,
Leurs membres décharnés courbent sous mes hauts faits,
Et la gloire du trône accable les sujets.

Assurément le génie de Corneille se relève dans *Sertorius* (1662). Mais, prenons-y garde, si les beautés de *Sertorius* sont vraiment tragiques, elles sont aussi de celles qui devaient plaire aux contemporains, et ne sont pas loin parfois (tout mérite historique mis à part) d'être de brillants défauts. J'y retrouve partout les mêmes préoccupations que dans *Œdipe* : en un temps où la belle galanterie est à la mode, travestir en amoureux le vieux Sertorius et son lieutenant Perpenna; en un temps où l'on se plaît aux longues discussions politiques et militaires, mettre Pompée et Sertorius en présence, et prolonger leur entretien pendant plus de deux cent cinquante vers, sans lasser l'attention. Pompée, ce jeune vainqueur qui s'instruit à l'école de son vieux rival, est-il Condé? Du moins Sertorius, tacticien prudent et expérimenté, ressemble fort à Turenne, et Voltaire a tort de s'étonner du mot attribué à Turenne : « Où donc Corneille a-t-il appris l'art de la guerre [1] ? » Voilà la partie encore vivante de *Sertorius*. Quant à Viriate, personnification de l'Espagne indépendante, quant à la femme divorcée de Pompée, Aristie, personnification de l'aristocratie romaine, elles aiment toutes deux « par politique » et leur amour raisonneur nous est assez indifférent. Autant vaudrait nous montrer le héros hésitant entre l'alliance romaine et l'alliance espagnole. *Sertorius* serait ainsi tout à fait ce qu'il est surtout au fond, un beau tableau d'histoire.

Avec *Sophonisbe* (1663) le système se précise; Sophonisbe, qui « a immolé sa tendresse au bien de sa patrie [2] », qui, mourante, s'écrie :

Toute ma passion est pour la liberté [3],

n'est-ce pas Carthage elle même en face de Rome? Éryxe, la

1. Titon du Tillet, *Parnasse français.*
2. *Sophonisbe,* I, 1.
3. *Sophonisbe,* III, 6

reine africaine, n'est-elle pas la vivante incarnation de l'Afrique menacée par le conquérant romain? Ici comme partout, Corneille se glorifie d'avoir créé ces reines de sa façon. Et l'originalité de la création est indéniable, car le sujet traité par Corneille, avait été traité déjà par beaucoup d'autres, parmi lesquels François Habert, que M. Marty-Laveaux ne mentionne pas [1], et Mairet, dont le dépit ne fut pas dissimulé, à qui pourtant Corneille avait rendu pleine justice, au début de son *Avis au lecteur*, en déclarant, il est vrai, qu'il mettrait « une scrupuleuse exactitude à s'écarter de sa route ». Comment a-t-il tenu parole? tout simplement en restant lui-même, en appliquant son idée favorite, poussée aux extrêmes conséquences : « Je prête à Sophonisbe un peu d'amour, mais elle règne sur lui, et ne daigne l'écouter qu'autant qu'il peut servir à ces passions dominantes qui règnent sur elle, et à qui elle sacrifie toutes les tendresses de son cœur : Massinisse, Syphax, sa propre vie... J'aime mieux qu'on me reproche d'avoir fait mes femmes trop héroïnes, par une ignorante et basse affectation de les faire ressembler aux originaux qui en sont venus jusqu'à nous, que de m'entendre louer d'avoir efféminé mes héros par une docte et sublime complaisance au goût de nos délicats, qui veulent de l'amour partout [2]. » On voudrait pouvoir donner raison à Corneille contre les « délicats », et surtout contre les pédantesques pamphlets de l'abbé d'Aubignac. Mais c'est un défenseur de Corneille, Saint-Évremond, qui, sans le vouloir, lui donne tort : « Corneille, qui, presque seul, a eu le bon goût de l'antiquité, a eu le malheur de ne pas plaire à notre siècle pour être entré dans le génie de ces nations et avoir conservé à la fille d'Asdrubal son véritable caractère. » Selon lui, en peignant Sophonisbe infidèle à un vieux mari, pour un jeune amant, Mairet, moins exact, avait plu davantage et mieux rencontré « le goût des femmes et des gens de la cour [3] ». Approuver Mairet en blâmant Corneille pourrait sembler dur ; par bonheur, on n'en est pas réduit à cette extrémité. Si, par une affectation un peu puérile, Corneille a voulu faire exactement le contraire de ce qu'avait fait son prédécesseur, on doit avouer qu'il n'y a réussi qu'à

1. Voyez l'excellente thèse de M. Faguet sur la *Tragédie française au* XVIe *siècle*.

2. *Au lecteur de Sophonisbe.*

3. Dissertation sur l'*Alexandre* de Racine.

moitié : l'amour sénile de Syphax, la jeune passion de Massinisse n'étaient point pour déplaire aux spectateurs du temps. Si ces mêmes spectateurs trouvaient que Sophonisbe est trop foncièrement carthaginoise, ils se trompaient; ils se trompaient moins, s'ils jugeaient que, trop visiblement, elle était Carthage elle-même. Voilà par où les « délicats » et les « doucereux » prenaient leur revanche : ils réclamaient un amour où le cœur eût plus de part, où les souvenirs de l'histoire et les intérêts de la politique intervinssent moins.

Ils réclamaient en vain : s'obstinant à suivre la route qu'il s'était désormais tracée, Corneille, dans *Othon* (1664), rivalisait avec Tacite, et parfois ne lui semblait pas inférieur pour le sombre et vigoureux coloris des tableaux. Voyez cette belle peinture de l'État romain opprimé par les trois ministres du vieux Galba :

Je les voyais tous trois se hâter sous un maître
Qui, chargé d'un long âge, a peu de temps à l'être,
Et tous trois à l'envi s'empresser ardemment
A qui dévorerait ce règne d'un moment[1].

Admirable tableau de l'anarchie de Rome sous les empereurs! s'écrient les érudits; mais les simples lettrés sont un peu de l'avis de Despréaux : « Il n'était point du tout content de la tragédie d'*Othon,* qui se passait toute en raisonnements, et où il n'y avait point d'action tragique. Corneille avait affecté d'y faire parler trois ministres d'État, dans le temps où Louis XIV n'en avait pas moins que Galba, c'est-à-dire : MM. Le Tellier, Colbert et de Lionne. M. Despréaux ne se cachait point d'avoir attaqué directement *Othon* dans ces quatre vers de son *Art poétique :*

Vos froids raisonnements ne feront qu'attiédir
Un spectateur toujours paresseux d'applaudir,
Et qui, des vains efforts de votre rhétorique
Justement fatigué, s'endort ou vous critique[2]. »

Et Tallemant écrit : « Corneille a lu par tout Paris une pièce qu'il n'a pas encore fait jouer. C'est le couronnement d'Othon. Il n'a pris ce sujet que pour faire continuer les gratifications du

1. *Othon*, I, 1.
2. *Art poétique*, III, v. 21-24. Voir le *Bolæana*.

roi en son endroit : car il ne fait préférer Othon à Pison par les conjurés qu'à cause, disent-ils, qu'Othon gouvernera lui-même, et qu'il y a plaisir à travailler sous un prince qui tienne lui-même le timon; d'ailleurs, ce dévot y coule quelques vers pour excuser l'amour du roi. Il vous va mettre sur le théâtre toute la politique de Tacite, comme il y a mis toutes les déclamations de Lucain[1]. » En dépit de l'exagération malveillante, il y a du vrai dans ce dernier reproche. Quant aux amours de Louis XIV et de Mlle de la Vallière, il est au moins douteux que Corneille y fasse allusion dans le passage très vague que signale à l'indignation publique le vertueux Tallemant des Réaux. En revanche, il paraît certain que le jeune Louis XIV, régnant seul et sans la collaboration tyrannique d'un premier ministre, eût eu le droit de se reconnaître dans ce portrait que Lacus, préfet du prétoire, trace d'Othon :

Sous un tel souverain nous sommes peu de chose :
Son soin jamais sur nous tout à fait ne repose.
Sa main seule depart ses libéralités :
Son choix seul distribue états et dignités.
Du timon qu'il embrasse il se fait le seul guide,
Consulte et resout seul, écoute et seul décide,
Et, quoique nos emplois puissent faire du bruit,
Sitôt qu'il nous veut perdre, un coup d'œil nous détruit[2].

Est-ce en écoutant de tels vers que le maréchal de Grammont s'écriait : « Corneille est le bréviaire des rois! » Mais les rois sont la minorité, et, malgré l'opinion très avantageuse que Corneille a de sa pièce, malgré le succès qu'elle obtient, on devine que le gros public se détournait peu à peu d'un poète qui, décidément, parlait trop à l'esprit, et à l'esprit d'une élite. On en a la preuve dans la lettre chagrine que Corneille adressa, deux ans plus tard, à Saint-Évremond, pour le remercier d'avoir défendu sa *Sophonisbe :* « Vous m'honorez de votre estime en un temps où il semble qu'il y ait un parti fait pour ne m'en laisser aucune. Vous me soutenez, quand on se persuade qu'on m'a abattu, et vous me consolez glorieusement de la délicatesse de notre siècle, quand vous daignez m'accorder le bon goût de

1. *Historiettes*, p. 253 et 254.
2. *Othon*, II. 4.

l'antiquité... J'ai cru, jusques ici, que l'amour était une passion trop chargée de faiblesse pour être la dominante dans une pièce héroïque ; j'aime qu'elle y serve d'ornement, et non pas de corps, et que les grandes âmes ne la laissent agir qu'autant qu'elle est compatible avec de plus nobles impressions. Nos doucereux et nos enjoués sont de contraire avis[1]. » Ainsi, mal compris du plus grand nombre, il s'obstinait plus que jamais dans un système de jour en jour plus étroit, dans une forme de drame de jour en jour plus abstraite, où il s'efforçait de faire sa part à la passion (comme si la passion pouvait être réglementée !) et de faire prédominer la raison, unique souveraine des « grandes âmes ». Pourtant, n'était-il pas un doucereux lui-même, lorsqu'il faisait Othon amoureux de Plautine? Mais jamais il ne sut trouver un juste tempérament entre la politique et l'amour, entre l'idée et le sentiment. Et, l'année même d'*Othon*, Racine débutait au théâtre !

Sa renommée pourtant restait intacte, et il n'avait pas encore de rival sérieux. En 1660, il publiait une édition de ses œuvres, rare exemple d'honnêteté littéraire, où l'auteur de tant de chefs-d'œuvre se montre docile aux critiques, descend dans les moindres détails de la grammaire, et corrige ou rajeunit une langue tragique qui a vieilli déjà. Quand, en 1662, Colbert fit dresser par Costar et Chapelain, les listes des savants et des lettrés qui méritaient les faveurs du roi, le nom de Corneille y figurait parmi les premiers, avec cette simple et suffisante indication, dans la première liste : « Corneille. — Le premier poète du monde pour le théâtre. » Vraiment, pour Costar, ce sous-Voiture, ce n'est pas trop mal jugé.

La liste de Chapelain contenait cette notice plus détaillée : « Corneille (Pierre), est un prodige d'esprit, et l'ornement du théâtre français. Il a de la doctrine et du sens, lequel paraît néanmoins plus dans le détail de ses pièces que dans le gros, où très souvent le dessein est faux, à les faire tomber parmi les plus communes, si ce défaut d'art général n'était récompensé amplement par l'excellence du particulier, qui ne saurait être plus exquis dans l'exécution des parties. Hors du théâtre, on ne sait s'il réussirait en prose et en vers; car il a peu d'expérience du monde et ne voit guère rien hors de son métier. » Chapelain

1. Lettre à Saint-Évremond, 1666.

n'eût-il pas bien fait lui-même de ne pas sortir de son « métier », qui était celui d'un érudit, et non d'un poète épique? Mais, pour lui pardonner ses critiques et pour sentir toute la valeur de ses éloges, il ne faut pas oublier la querelle du *Cid*. En 1636, Chapelain trouvait des défauts inattendus à la première des grandes œuvres cornéliennes; en 1662, il loue sans réserve *Sertorius;* déjà il s'est employé activement pour faire entrer comme page chez la duchesse de Nemours le second fils de Corneille, et il a réussi, grâce surtout, sans doute, au nom que porte ce jeune homme:

> Parce qu'il est le noble enfant
> De Corneille, esprit triomphant[1].

Ainsi, loin de perdre des amis, Corneille en gagnait. Sur la liste officielle on lit : « Au sieur Pierre Corneille, premier poète dramatique du monde, deux mille livres. » C'est peu pour le premier poète du monde, et d'autres avaient davantage. Il s'en montra pourtant satisfait : dans un *Remerciement au roi* (1663), comme s'il voulait confirmer le jugement de Chapelain, il faisait trop bon marché de ses poésies détachées, et ne se reconnaissait que le talent dramatique :

> Il n'est dans tous les arts secret plus excellent
> Que d'y voir sa portée et choisir son talent :
> Pour moi, qui de louer n'eus jamais la méthode,
> J'ignore encor le tour du sonnet et de l'ode.
> Mon génie au théâtre a voulu m'attacher;
> Il en a fait mon fort, il sait m'y retrancher.
> Partout ailleurs je rampe, et ne suis plus moi-même;
> Mais là j'ai quelque nom, là quelquefois on m'aime.

Et il achevait ce remerciement encore fier par cet appel pressant :

> Commande, et j'entreprends; ordonne, et j'exécute.

Mais cet enthousiasme tombera bientôt, et le même poète

1. Loret, *Muse historique*, 30 avril. Lettres de Chapelain à Corneille, 30 mars 1661 et 4 octobre 1662.

alors écrira, changeant l'action de grâces en épigramme :

Grand roi, dont nous voyons la générosité
Montrer pour le Parnasse un excès de bonté,
Que n'ont jamais eu tous les autres,
Puissiez-vous dans cent ans donner encor des lois,
Et puissent tous vos ans être de quinze mois
Comme vos commis font les nôtres[1] !

Il avait pourtant alors, comme le lui reprochait d'Aubignac, « le couvert et la table » à l'hôtel de Guise. Mais il est à croire qu'il n'en usait pas souvent, bien que Tallemant dise, grossissant outre mesure un fait très simple alors : « Corneille a trouvé moyen d'avoir une chambre à l'hôtel de Guise. » Une telle hospitalité lui paraissait si précaire que, vers 1662, il se décida enfin à chercher à Paris un établissement définitif. Depuis sa rentrée au théâtre, le séjour de Rouen lui était devenu plus incommode, et son intérêt était celui de son frère. Tous deux quittèrent donc la province, et pour toujours. Peut-être était-ce un faux calcul; peut-être, à partir de ce moment, Corneille vit-il décroître et son indépendance, et sa dignité : trop près de la cour, sans réussir jamais à être poète de cour, il s'habitua au rôle de solliciteur, et, par un contre-coup naturel, les héros de ses dernières tragédies semblèrent perdre un peu de la fierté qu'il perdait lui-même.

VI

LA DÉCADENCE (1666-1674.)

A partir d'*Agésilas* (1666), s'ouvre la véritable décadence. *Œdipe*, la *Toison d'or*, *Sertorius*, *Sophonisbe*, *Othon*, sont, à tout prendre, des succès, justifiés en général par la beauté, sinon de l'ensemble, du moins de certaines scènes. Avec *Agésilas*, au contraire, plus d'illusion possible : c'est le déclin du génie, et aussi de la renommée; la chute ne fut pas moins profonde que celle de *Pertharite*, mais fut plus obscure; il ne resta même

1. Au roi, pour le retardement du payement de sa pension.

pas au vieux poète la consolation de s'en prendre de son échec à des ennemis, car *Agésilas* ne trouva que des indifférents. « Il faut croire, dit Fontenelle[1], qu'*Agésilas* est de M. Corneille, puisque son nom y est, et qu'il y a une scène d'Agésilas et de Lysander qui ne pourrait pas facilement être d'un autre. » Fontenelle fait allusion à la première scène de l'acte III, que le père Tournemine faisait admirer à son élève Voltaire, et qu'il jugeait, avec quelque exagération sans doute, supérieure à tous les beaux endroits de Racine. Mais les jésuites avaient leurs raisons pour préférer Corneille, toujours fidèle à ses anciens maîtres, à Racine, suspect de jansénisme. Précisément, Racine venait de faire paraître son *Alexandre*, et l'année d'*Attila* (1667) sera celle d'*Andromaque*. L'occasion est belle, et peu de critiques la manquent, de répéter l'épigramme, devenue banale, de Boileau :

Après l'*Agésilas*,
Hélas!
Mais après l'*Attila*,
Holà!

On ne saurait pourtant accepter l'épigramme entière, ni assimiler à *Agésilas*, *Attila*. Rien de plus lamentable, en effet, qu'*Agésilas;* rien de plus languissant que les amours d'Elpinice et de Spitridate, de Cotys et de cette Mandane, qui, elle aussi, ne veut aimer « que par politique », absolument comme Aglatide se promet de vivre fille ou de mourir reine. Le ton est médiocrement tragique, et la variété des mètres n'est pas faite pour le relever. Mais dans *Attila* sonnent de fiers alexandrins, et l'on cite partout les vers prophétiques mis dans la bouche de Valamir, roi des Ostrogoths :

Un grand destin commence, un grand destin s'achève :
L'empire est prêt à choir, et la France s'élève[2].

Il est malheureux que l'éloge doive ici se doubler d'une critique : *Attila* est semé de poétiques anachronismes qu'on n'a pas le courage de condamner, mais qui, pris isolément, étonnent un

1. *Vie de Corneille.*
2. *Attila*, I, 2.

peu. Ainsi l'admirable portrait que le capitaine des gardes, Octar, trace de Mérovée est, à n'en pas douter, le portrait de Louis XIV : la campagne de Flandre et ses conquêtes, les revues mêmes et les exercices militaires qui les ont précédées sont rappelés par de très claires allusions. Enfin, c'est au dauphin que s'applique le vers appliqué par Octar au fils de Mérovée :

Le corps attend les ans, mais l'âme est toute prête[1].

On salue au passage les beaux vers, mais on garde quelque doute sur l'exactitude historique du portrait de Mérovée. Attila est peint de couleurs plus vraies : ce despote asiatique, tantôt ennuyé, tantôt emporté, toujours rusé jusqu'en sa violence, a le seul tort de savoir tourner agréablement un madrigal, et le ridicule de mourir d'une hémorrhagie nasale, compendieusement décrite. L'ambition d'Ildione (la Gaule) et d'Honorie (Rome), qui toutes deux se disputent sa main, et toutes deux l'exècrent, est trop abstraite encore pour nous émouvoir. Qu'est donc *Attila,* la meilleure pièce de cette dernière période? Une curieuse analyse de caractère, une belle étude historique et poétique sur l'invasion des barbares.

Dans l'avis *Au lecteur* qui précède *Attila,* Corneille écrit : « On m'a pressé de répondre ici par occasion aux invectives qu'on a publiées depuis quelque temps contre la comédie; mais je me contenterai d'en dire deux choses, pour fermer la bouche à ces ennemis d'un divertissement si honnête et si utile : l'un, que je soumets tout ce que j'ai fait et ferai à l'avenir à la censure des puissances, tant ecclésiastiques que séculières, sous lesquelles Dieu me fait vivre : je ne sais s'ils en voudraient faire autant; l'autre, que la comédie est assez justifiée par cette célèbre traduction que des personnes d'une piété exemplaire et rigide ont donnée au public. » C'est à Port-Royal que Térence avait été traduit, et c'est un disciple de Port-Royal, le prince de Conti, l'ancien frondeur, qui, dans son *Traité de la comédie* (1667) venait d'attaquer le théâtre en général, Corneille en particulier. La réponse était de bonne guerre, et moins cruelle que la réplique de Racine à Nicole (1666). Il est remarquable que les

1. *Attila.* II, 5.

plus mordantes, les plus injustes épigrammes contre les jansénistes soient venues d'un de leurs élèves les plus chers; élève des jésuites, Corneille sait rendre hommage à la vertu de leurs adversaires, et ne transforme pas le plaidoyer en satire.

Il allait pourtant être contraint bientôt de se mesurer avec ce jeune vainqueur, si peu disposé à l'épargner, comme on le vit par la première préface de *Britannicus*. Mais on ne remarque pas assez qu'entre *Attila* (1667) et *Tite et Bérénice* (1670), il y a un intervalle de trois ans. Corneille semble retombé dans le découragement auquel Fouquet l'avait arraché. Fouquet n'était plus là, et le vieux poète tragique s'essayait, avec effort, au métier de poète courtisan. Une profonde tristesse respire dans les vers *Au roi sur son retour de Flandre* (1667):

> Que ne peuvent, grand Roi, tes hautes destinées
> Me rendre la vigueur de mes jeunes années!
> Qu'ainsi qu'au temps du *Cid* je ferais de jaloux!
> Mais j'ai beau rappeler un souvenir si doux...
> Au bout d'une carriere et si longue et si rude,
> On a trop peu d'haleine et trop de lassitude :
> A force de vieillir, un auteur perd son rang;
> On croit ses vers glacés par la froideur du sang;
> Leur dureté rebute, et leur poids incommode,
> *Et la seule tendresse est toujours à la mode.*

Non sans fierté toutefois, il rappelle qu'il a deux fils à l'armée, et que l'un vient d'être blessé sous les murs de Douai. La même année, il perdait un jeune fils, Charles, filleul du P. de la Rue, de ce poète latin élégant dont alors même Corneille traduisait en vers français un poème sur les victoires du roi (1667). En 1668 encore, il écrit des vers *Au roi sur sa conquête de la Franche-Comté*. Enfin, il prépare sa traduction de l'*Office de la Vierge*, qu'il publie seulement en 1670. Qu'on ne dise pas que la tristesse l'a ramené à la piété, car cette piété sincère, Corneille ne l'avait pas dépouillée en quittant sa retraite. Aucun spectacle n'est même plus remarquable que celui de ce père de famille qui est un homme de génie, en qui s'unissent, par un mélange bizarre, les mesquines préoccupations de la vie bourgeoise et les plus nobles aspirations vers un art toujours élevé, et qui ne s'arrache aux coulisses du théâtre que pour feuilleter le bréviaire romain.

C'est dans des dispositions d'esprit si peu favorables qu'il

écrivit *Tite et Bérénice* (1670). On a cent fois raconté l'histoire de ce duel qui mit aux prises Corneille et Racine, sans qu'Henriette d'Angleterre et Dangeau, son ambassadeur près des poètes, les eussent instruits de leur rivalité. On a remarqué combien ce sujet, si bien fait pour Racine, était mal fait pour tenter le génie de Corneille, adversaire des doucereux, qui se défiait de la « tendresse à la mode », et l'on s'est demandé même si la gracieuse et tendre Madame, à qui Racine avait dédié son *Andromaque*, n'avait pas tendu un piège au vieux poète, en assurant d'avance le triomphe de son jeune rival. Pour expliquer le choix du sujet, on a imaginé tout un roman : Bérénice, c'est tantôt Marie Mancini, la nièce de Mazarin, la première femme que le roi ait aimée, tantôt Madame elle-même; dans les deux hypothèses, Titus, c'est Louis XIV [1]. Il ne semble pas douteux que Racine ait fait allusion aux fugitives amours du jeune roi et de Marie Mancini; plus que son rival il était préparé à saisir au passage ces allusions délicates et fugitives, que laissaient échapper les mains puissantes, mais un peu gauches, de Corneille. Pour Madame, on ne voit guère qu'une ressemblance fort indirecte entre l'histoire de son penchant pour le roi et l'histoire de la passion de Bérénice pour Titus ; sans repousser une tradition aimable, on peut s'étonner qu'il ne soit question de Madame ni dans la préface de Corneille, ni dans l'épître dédicatoire de *Bérénice*, adressée au grave Colbert. Et pourtant, Madame venait de mourir d'une mort mystérieuse et soudaine, et Bossuet venait de prononcer son immortelle oraison funèbre, trois mois avant la représentation de la pièce de Racine, que celle de Corneille suivit à huit jours d'intervalle. Est-ce ce retard qui fut une première cause d'infériorité? Racine avait-il eu l'habileté de choisir des acteurs mieux capables de faire valoir son œuvre? Fut-on déconcerté par certains passages obscurs, dont Boileau raillait le « galimatias double », ou par l'invention du caractère de Domitien, et de Domitien amoureux, ou par cette conception toute cornélienne, tout opposée à celle de Racine : Bérénice, héroïne presque virile, sacrifiant sa passion à son devoir, malgré l'amour de Titus, prêt à toutes les faiblesses, malgré le consen-

1. Sur toute cette histoire des deux *Bérénices*, voyez le Racine de M. Paul Mesnard, collection des Grands Écrivains, et *Les ennemis de Racine*, de M. Deltour.

tement que le sénat accorde à leur mariage? Ce qui est certain, c'est que Corneille, en dépit de ces erreurs inévitables, n'avait rien ménagé pour donner à sa pièce un intérêt actuel. Il y a dans *Tite et Bérénice* autre chose que de profondes considérations historiques, autre chose que des vers brillants, comme celui-ci, passé en proverbe :

> Chaque iustant de la vie est un pas vers la mort[1].

Il n'est pas impossible de voir un portrait de Louis XIV victorieux dans ce portrait de Titus :

> Mon nom par la victoire est si bien affermi
> Qu'on me croit dans la paix un lion endormi ;
> Mon réveil incertain du monde fait l'étude,
> Mon repos en tous lieux jette l'inquiétude,
> Et, tandis qu'en ma cour les aimables loisirs
> Menagent l'heureux choix des jours et des plaisirs,
> Pour envoyer l'effroi sous l'un et l'autre pôle,
> Je n'ai qu'à faire un pas, et hausser la parole[2].

Et pourquoi le poète ne peindrait-il pas ici Louis XIV, lui qui, dans la même tragédie, met dans la bouche d'Albin ce surprenant résumé des *Maximes* de la Rochefoucauld, alors toutes nouvelles :

> L'amour-propre est la source en nous de tous les autres :
> Ç'en est le sentiment qui forme tous les nôtres ;
> Lui seul allume, éteint ou change nos désirs ;
> Les objets de nos vœux le sont de nos plaisirs.
> Vous-même, qui brûlez d'une ardeur si fidèle,
> Aimez-vous Domitie, ou vos plaisirs en elle?
> Et quand vous aspirez à des liens si doux,
> Est-ce pour l'amour d'elle ou pour l'amour de vous[3]?

La Rochefoucauld, à qui Corneille devait bientôt lire sa *Pulchérie*, eût applaudi à de tels vers ; mais Domitien, qui n'a pas lu les *Maximes*, est fort étonné de s'entendre dire par son confident : « Vous n'aimez que vous, quand vous croyez l'aimer. »

1. *Tite et Bérénice*, V, 1.
2. *Tite et Bérénice*, II, 1.
3. *Tite et Bérénice*, I, 3.

Aussi prend-il le sage parti de ne point « raisonner » sur cette matière. Bien que *Tite et Bérénice* n'ait pas été précisément une chute, le succès fut loin d'être égal à celui de la *Bérénice* racinienne.

Molière, du moins, alors brouillé, il est vrai, avec Racine, restait fidèle au vieux Corneille. En 1671, chargé par le roi de composer pour le carnaval une pièce à grand spectacle et pressé par le temps, il sollicita la collaboration de Corneille pour sa *Psyché*. C'est Corneille qui, en une « quinzaine » [1], aurait écrit, sur un plan composé par Molière, la majeure partie de la pièce, et, en particulier, l'exquise déclaration de Psyché à l'Amour. Fontenelle va pourtant un peu loin lorsqu'il attribue à Corneille je ne sais quelle hypocrisie indigne de lui : « Dans la *Psyché* de Molière, étant à l'ombre du nom d'autrui, il s'est abandonné à un excès de tendresse dont il n'aurait pas voulu déshonorer son nom [2]. » De quelle étrange espèce de déshonneur s'agit-il ici ? et en quoi Corneille pouvait-il être compromis par la tendresse d'une pièce dont l'amour faisait le fond, dont, après tant d'autres, Benserade et La Fontaine lui fournissaient les éléments, qu'enfin, sept ans après lui, devait reprendre son frère Thomas avec la collaboration de Lulli ? Cette fois seulement, le voisinage de Molière lui portait bonheur : un peu raide et guindé par nature, son génie s'assouplissait et s'attendrissait au contact de ce génie si humain, de cet homme qui savait si bien aimer et si bien montrer comme on aime.

On doit opposer le même scepticisme prudent à cette autre affirmation de Fontenelle, apologiste souvent compromettant : « Il s'est dépeint lui-même, avec bien de la force, dans Martian, qui est un vieillard amoureux [3]. » Le Martian de *Pulchérie* peut avoir quelques traits de Corneille, mais n'est pas Corneille lui-même. « Il est assez étrange, observe un critique [4], quand il s'agit d'une puissance dramatique comme celle de Corneille, de ne pas reconnaître au poète la faculté d'exprimer un sentiment vrai sans que l'homme l'éprouve personnellement. Est-ce qu'en 1830, Victor Hugo, pour tracer le type du vieillard amoureux,

1. *Avis au lecteur*, en tête de *Psyché*.
2. *Vie de Corneille*.
3. *Ibid.*
4. M. Despois, *Revue politique et littéraire*, 1er avril 1876.

le don Ruy Gomez d'*Hernani*, avait besoin d'en chercher les traits dans ses émotions de vingt-huit ans ? » Ajoutez que cet amour sénile contrasterait singulièrement avec les habitudes de dévotion très régulière et très sincère que Thomas Corneille attribue à son frère vieillissant. On irait loin, au reste, dans cette recherche hasardeuse des allusions possibles : à ce compte, Pulchérie déclarant, à plus de cinquante ans, son amour à Léon, ce serait Anne d'Autriche éprise de Mazarin, car il semble bien qu'il faille lire, dans la lettre de Mme de Sévigné : « Il nous lut l'autre jour une comédie chez M. de la Rochefoucauld, qui fait souvenir de la défunte reine[1] », ou « de la reine mère », et non « de sa défunte veine » expression bizarre, surtout sous la plume de Mme de Sévigné, plus enthousiaste que jamais alors de son poète. Mais Anne d'Autriche et Mazarin avaient le même âge ; leur situation vis-à-vis l'un de l'autre n'était point celle de Pulchérie, impératrice de cinquante ans, vis-à-vis du jeune Léon, aimé par elle d'un amour assez froid, qui a « la raison pour guide, la gloire pour objet[2] », et qui se sacrifie aux nécessités de la politique.

Pulchérie réussit-elle ? Dans l'avis *Au lecteur*, Corneille affirme qu'elle a triomphé des « entêtements du siècle », et s'est fait écouter, bien que les principaux caractères y soient tracés « contre le goût du temps ». Ce témoignage paraît suffisant à M. Levallois[3] : il ne croit pas à une décadence du génie de Corneille et il ne veut pas qu'on y croie. C'est Corneille lui-même, assure-t-il, qui a créé cette fâcheuse légende, par sa persistance à se plaindre d'être abandonné et méconnu : *Tite et Bérénice*, comme *Attila*, lui a rapporté deux mille livres. Il y a un fond de vérité dans ce paradoxe : car il est certain que Corneille conservait des admirateurs fervents dans les rangs de la société la plus distinguée, surtout parmi les survivants de l'hôtel de Rambouillet ; mais il n'est pas moins certain que le succès prétendu de *Tite et Bérénice* fut, au fond, un échec, si on le compare au succès de la *Bérénice* rivale. Or, l'année même de *Pulchérie*, le 5 janvier 1672, Racine triomphait bruyamment avec *Bajazet*, et Mme de Sévigné elle-même ne pouvait se défendre

1. Lettre du 15 janvier 1672.
2. *Pulchérie*, I, 1.
3. *Corneille inconnu.*

d'écrire : « Racine a fait une comédie qui enlève la paille : vraiment, elle ne va pas *empirando* comme les autres. M. de Tallard dit qu'elle est autant au-dessus de celles de Corneille, que celles de Corneille sont au-dessus de celles de Boyer[1] ». Et Mme de Sévigné ne proteste pas ! Il est vrai que, plus tard, ayant eu le temps de se ressaisir, elle écrit à sa fille, en lui envoyant la pièce de Racine : « Voilà *Bajazet*. Si je pouvais vous envoyer la Champmeslé, vous trouveriez cette comédie belle ; mais, sans elle, elle perd la moitié de ses attraits. Je suis folle de Corneille. Il nous redonnera encore *Pulchérie*, où l'on verra encore

La main qui crayonna
La mort du grand Pompée, et l'amour de Cinna[2].

Mais, dans l'intervalle, Corneille avait lu *Pulchérie* dans les salons que fréquente Mme de Sévigné, et cette même lettre parle d'une lecture faite devant le cardinal de Retz. Un voyage en Provence lui épargna la douleur d'assister à l'écroulement de ses espérances ; mais sa parente Mme de Coulanges se chargea de lui faire connaître l'échec de Corneille : « *Pulchérie* n'a point réussi[3]. » Nous tenons donc pour l'opinion commune contre l'opinion de M. Levallois, et nous croyons que, pour juger sainement des incidents de cette douloureuse période, il faut regarder moins du côté de Corneille, plus chagrin peut-être qu'il ne convient, mais encore respecté, que du côté de Racine, triomphant, soutenu et porté sans cesse plus haut par la faveur croissante du public.

Il ne paraît pas possible non plus de contester la chute de *Suréna* (1674), car la lettre de Bayle, qu'invoque M. Levallois, est un argument de plus contre sa thèse : « On joue à l'hôtel de Bourgogne une nouvelle pièce de M. Corneille l'aîné, dont j'ai oublié le nom, qui fait, à la vérité, du bruit, mais pas eu égard au renom de l'auteur. Aussi dit-on que M. de Montausier lui dit en raillant : « Monsieur Corneille, j'ai vu le temps que je faisais d'assez bons vers ; mais, ma foi, depuis que je suis vieux, je ne fais rien qui vaille. Il faut laisser cela pour les jeunes

1. Lettre du 13 janvier 1672.
2. Lettre du 9 mars 1672
3. Lettre du 24 février 1673

gens [1]. » Le mot est cruel, et l'assimilation, d'une fatuité rare; mais un tel propos, venant d'un tel homme, est significatif. Il faut l'avouer, d'ailleurs, *Suréna* méritait son triste sort : ce général des Parthes ne sait que

> Toujours aimer, toujours souffrir, toujours mourir [2].

Orode, roi des Parthes, qui fait assassiner l'homme à qui il doit tout, est un Prusias dégénéré :

> Un service au-dessus de toute récompense,
> A force d'obliger, tient presque lieu d'offense [3].

Les amours de Pacorus et de Palmis nous laissent froids; seule, Eurydice, trop héroïne peut-être, en sa qualité d' « amante d'un héros », nous touche par sa dernière parole, vraiment cornélienne :

> Non, je ne pleure pas, madame, mais je meurs [4].

Suréna clôt la période qu'*Agésilas* avait ouverte, et la dernière pièce de Corneille est aussi l'une des plus franchement mauvaises qu'il ait écrites. On a pu exagérer la décadence; mais cette fois, plus de doute : la, décadence était là, indéniable, et Corneille lui même le comprit. Il vécut dix ans encore, mais ne donna plus rien au théâtre.

VII

LES DERNIÈRES ANNÉES (1674-1684).

Ce n'était point seulement la renommée toujours grandissante de l'auteur de *Mithridate* (1673), qui réduisait au silence l'auteur de *Suréna*. Aux déceptions du théâtre les chagrins domestiques

1. Lettre à M. Minutoli, à Rouen, 15 décembre 1674.
2. *Suréna*, I, 3.
3. *Suréna*, III, 1.
4. *Suréna*, V, 5.

s'étaient ajoutés : il venait de perdre, sous les murs de Grave, l'un de ses fils, celui-là même qui avait été blessé devant Douai ; un autre restait à sa charge, et fut pourvu seulement en 1680 du bénéfice d'Ayguevive. Un autre enfin servait encore à l'armée, en qualité de capitaine de cavalerie, mais on sait combien cher coûtait alors l'entretien d'un officier. Aussi le père ne cesse-t-il d'appeler sur ses enfants l'attention bienveillante du roi, qu'il sert « par d'autres bras » sur les champs de bataille. Dans une traduction des vers latins du P. de la Rue, *Sur les Victoires du roi* (1672), il avait introduit déjà cette allusion discrète, répétée ailleurs ; car, dans la traduction même, Corneille est personnel, et le latin du P. de la Rue est fort loin, par exemple, d'avoir l'énergie de cette apostrophe aux Hollandais :

Misérables! quels lieux cacheront vos misères,
Où vous ne trouviez pas les ombres de vos pères,
Qui, morts pour la patrie et pour la liberté,
Feront un long reproche à votre lâcheté?
Cette noble valeur, autrefois si connue,
Cette digne fierté, qu'est-elle devenue?
Quand sur terre et sur mer vos combats obstinés
Brisaient les rudes fers à vos mains destinés,
Quand vos braves Nassaus, quand Guillaume et Maurice,
Quand Henri vous guidait dans cette illustre lice,
Quand du sceptre danois vous paraissiez l'appui,
N'aviez-vous que les cœurs et les bras d'aujourd'hui?

Ces beaux vers, comme les vers sur le rétablissement de la foi catholique en Hollande et le sonnet sur la prise de Maëstricht, sont antérieurs à la retraite définitive de Corneille; mais alors même qu'il eut renoncé pour toujours à la scène, il retint quelque chose de la fierté tragique, jusque dans les poésies où il prend tant de peine pour être ce qu'il n'est pas, un poète de cour. L'année 1676 n'est pas marquée par moins de quatre pièces diverses adressées par Corneille au roi, mais sur quel ton parfois! C'est une étrange requête, en vérité, que la courte pièce intitulée *Placet au roi*, et qui rappelle au monarque oublieux

Qu'un grand roi ne promet que ce qu'il veut tenir.

Un plus noble orgueil inspire les vers *Au roi sur Cinna, Pompée, Horace, Sertorius, Œdipe, Rodogune, qu'il a fait représenter de suite*

devant lui à Versailles, en octobre 1676, et l'on nous pardonnera de citer en partie un morceau connu de tous, mais qui est le dernier digne de Corneille, et couronne si bien son œuvre entière :

Est-il vrai, grand monarque, et puis-je me vanter
Que tu prennes plaisir à me ressusciter,
Qu'au bout de quarante ans *Cinna, Pompée, Horace*
Reviennent à la mode et retrouvent leur place,
Et que l'heureux brillant de mes jeunes rivaux
N'ôte point leur vieux lustre à mes jeunes travaux?
Achève : les derniers n'ont rien qui dégénère,
Rien qui les fasse croire enfants d'un autre père :
Ce sont des malheureux étouffés au berceau,
Qu'un seul de tes regards tirerait du tombeau.
On voit *Sertorius*, *Œdipe* et *Rodogune*
Rétablis par ton choix dans toute leur fortune,
Et ce choix montrerait qu'*Othon* et *Surena*
Ne sont pas des cadets indignes de *Cinna*.
Sophonisbe à son tour, *Attila*, *Pulchérie*
Reprendraient pour te plaire une seconde vie;
Agésilas en foule aurait des spectateurs,
Et *Bérénice* enfin trouverait des acteurs.
Le peuple, je l'avoue, et la cour les dégradent :
J'affaiblis, ou, du moins, ils se le persuadent;
Pour bien écrire encor j'ai trop longtemps écrit,
Et les rides du front passent jusqu'à l'esprit.
Mais contre cet abus que j'aurais de suffrages,
Si tu donnais les tiens à mes derniers ouvrages!
Que de tant de bonté l'impérieuse loi
Ramènerait bientôt et peuple et cour vers moi!
« Tel Sophocle à cent ans charmait encore Athènes,
Tel bouillonnait encor son vieux sang dans ses veines,
Diraient-ils à l'envi, lorsque Œdipe aux abois
De ses juges pour lui gagna toutes les voix. »
Je n'irai pas si loin; et si mes quinze lustres
Font encor quelque peine aux modernes illustres,
S'il en est de fâcheux jusqu'à s'en chagriner,
Je n'aurai pas longtemps à les importuner.

Que d'amertume, mais aussi que de fierté dans ces vers, qui sont comme le testament poétique du vieux Corneille! Les « modernes illustres », les « jeunes rivaux » auxquels il fait une allusion chagrine, n'étaient pas si assurés de l'avenir qu'il pouvait le croire : l'année suivante, l'auteur de *Phèdre* renonçait au théâtre où Corneille l'avait précédé de près d'une quaran-

taine d'années! Mais Racine terminait sa carrière par un chef-d'œuvre, contesté seulement par une cabale. Corneille n'avait point cette satisfaction dernière : quoi qu'il en dise, *Suréna* n'était point un cadet digne de *Cinna*, ni même d'*Othon*.

Après cette dernière plainte, ce dernier appel désespéré, Corneille se tait, ou, s'il parle, semble n'être plus Corneille. Les vers *Sur les victoires du roi* (1677), *Au roi sur la paix de 1678*, ne méritent pas de retenir l'attention. Enfin, la pièce *A Monseigneur sur son mariage* (1680) clôt définitivement les œuvres du poète par un adieu découragé à la poésie. Il le disait avec un triste sourire : « J'ai pris congé du théâtre, et ma poésie s'en est allée avec mes dents[1]. »

Plusieurs années pourtant le séparent encore de la mort; elles ne sont guère marquées que par l'édition de ses œuvres, revisées en 1682. Selon Fontenelle, dont le témoignage est au moins vraisemblable, « ses forces diminuèrent de plus en plus, et la dernière année de sa vie, son esprit se ressentit beaucoup d'avoir tant produit, et si longtemps[2]. » Peut-être cependant a-t-on exagéré la pauvreté dans laquelle s'acheva sa vie : si nombreuses et si lourdes qu'aient été ses charges de famille, si mauvaise ménagère qu'on puisse supposer Mme Corneille, il ne faut pas oublier que longtemps tels succès, ou même tels échecs relatifs, comme celui de *Tite*, à intervalles presque périodiques, avaient jeté dans cet intérieur bourgeois plusieurs milliers de livres d'un coup, et que la plupart des dédicaces n'étaient pas restées stériles. La légende, popularisée par le tableau de Perrin, nous montre d'ordinaire Corneille réduit à faire raccommoder sa chaussure chez un savetier de la rue de la Parcheminerie. Mais, outre qu'aucune preuve certaine ne l'appuie, il y a là un indice de désordre domestique plutôt que d'indigence, et l'émotion que nous en ressentons vient de la peine que nous avons à nous figurer l'auteur de *Polyeucte* s'abaissant à ces menus détails de la vie commune. N'est-il arrivé qu'à lui d'avoir des chaussures et de les faire rapiécer? N'est-il arrivé qu'à lui d'être crotté ? « Le comédien, couché dans son carrosse, jette de la boue au visage de Corneille, qui est à pied[3]. » De tout temps, le faquin

1. *Chevræana.*
2. *Vie de Corneille.*
3. La Bruyère, *Des Jugements.*

en litière a humilié l'honnête homme à pied. Est-ce une raison pour s'écrier, avec un poète[1] :

> Le siècle de Louis, le siècle des beaux-arts,
> N'accorda qu'à regret, vaincu par la prière,
> Du pain au grand Corneille, une tombe à Molière ?

Corneille n'a jamais manqué de « pain » à proprement parler; il n'a jamais connu la misère, mais il a connu la gêne, surtout dans ces dernières années, où se place la douloureuse requête à Colbert : « Monseigneur, dans le malheur qui m'accable, depuis quatre ans, de n'avoir plus de part aux gratifications dont Sa Majesté honore les gens de lettres, je ne puis avoir un plus juste et plus favorable recours qu'à vous, Monseigneur, à qui je suis entièrement redevable de celle que j'y avais. » Celui qui se fait si humble devant le ministre tout-puissant, jadis se faisait, dit-on, traîner presque de force à l'hôtel Colbert, pour remercier d'une pension accordée depuis un an déjà. La lettre à Colbert est de 1678; depuis 1674, par conséquent, Corneille ne touchait plus la pension royale. Il ne semble pas que Colbert l'ait rétabli dans ses droits, car, selon une tradition accréditée, l'année même où mourut Corneille, Boileau courut chez le roi pour offrir le sacrifice de sa propre pension et supplier qu'on rétablît celle de Corneille[2]. Il n'obtint qu'un secours de deux cents louis, et qui arriva bien tard. Corneille expira dans la nuit du 30 septembre au 1er octobre 1684. Le journal de Dangeau, si riche en détails complaisants, lorsqu'il s'agit de la santé de Sa Majesté, annonce en ces termes laconiques un événement de si mince importance à ses yeux : « Hier, on apprit à Chambord la mort du bonhomme Corneille. »

VIII

C'est Thomas Corneille qui prit la place de son frère à l'Académie, et c'est Racine qui l'y reçut. La justice était facile désor-

1. Casimir Delavigne.
2. Louis Racine, *Mémoires sur la vie de Jean Racine.*

mais à Racine, depuis longtemps, d'ailleurs, retiré du théâtre : il exagéra peut-être les bienfaits du roi envers Corneille, mais il sut louer, comme il convenait, le génie du poète, le caractère de l'homme, les qualités mêmes de l'académicien [1]. Pourtant, si détaché qu'il fût alors de la gloire mondaine, il n'eut qu'à jeter les yeux autour de lui pour voir que c'était lui qui triomphait encore de Corneille. Son influence domine toute cette fin du siècle et même tout le siècle suivant : la Bruyère, Fénelon, Vauvenargues, Voltaire ne comprennent qu'à moitié ce que le génie de Corneille a de vraiment unique. Mais bien des critiques mesquines peuvent être pardonnées à Voltaire, en considération de ce mot profond : « Corneille a fondé une école de grandeur d'âme. »

Une solennité récente aurait, s'il en était besoin, rajeuni la gloire du vieux poète. Lors du premier centenaire de Corneille, en 1784, sa ville natale s'était contentée de faire jouer en son honneur un intermède en un acte et en vers, le *Centenaire de Corneille ou le Triomphe du génie*, dont l'auteur était le chevalier de Cubières : on y voyait Apollon et Pluton se disputer l'ombre du poète ; il est superflu d'ajouter que c'est Apollon qui l'emportait au dénouement. Mais Corneille n'avait pas même une statue à Rouen, et Boissy-d'Anglas protestait en vain, dans la Convention (1795), contre cette ingratitude. C'est seulement en 1834, en un temps où les romantiques, si dédaigneux de Racine, considéraient volontiers Corneille comme un de leurs ancêtres, que fut inaugurée, sur le pont de pierre, à Rouen, la belle statue où David d'Angers a représenté Pierre Corneille debout et pensif.

Au pied de cette statue s'est célébré le second centenaire, avec plus d'éclat que le premier. La Comédie-Française, se transportant à Rouen pour rendre un reconnaissant hommage au vrai créateur de la tragédie et de la comédie en France, y a joué avec grand succès *Horace* et le *Menteur*. Au nom de l'Académie française, M. Gaston Boissier a prononcé un discours digne d'elle, dont nous détachons ce passage :

« Parmi les hommes célèbres de son temps, y en a-t-il beaucoup qui aient obtenu après leur mort les honneurs que vous rendez à Corneille? Qui se souvient de ces personnages qui fai-

1. Discours prononcé le 2 janvier 1685.

saient alors tant de bruit, qui tenaient tant de place, sur qui tous les yeux étaient fixés, généraux, grands seigneurs, financiers, ministres, devant lesquels Corneille paraissait si humble, qu'il regardait de si loin, qu'il était forcé de flatter pour vivre? Qu'est devenue leur mémoire qu'on croyait éternelle? Qui se rappelle aujourd'hui leur nom?

> Tant qu'a duré leur vie, ils semblaient quelque chose ;
> Il semble, après leur mort, qu'ils n'ont jamais été.

« Le temps n'a pas seulement emporté le souvenir des hommes : il a fait bien d'autres ravages. Depuis que Corneille est mort, cette vieille société a disparu tout entière. Parlements, noblesse, monarchie, en deux siècles tout a péri. Seule (permettez-moi d'en sentir quelque orgueil), seule ou presque seule, la compagnie que j'ai l'honneur de représenter a survécu à ces désastres. N'est-il pas remarquable que, dans ce pays où tout passe, les lettres aient su fonder une institution qui a duré?

« Si la gloire de Corneille est restée debout au milieu de ces ruines, si elle s'est conservée entière jusque dans un monde qui n'est plus le sien, c'est qu'en écrivant pour le théâtre, où d'ordinaire le public fait la loi aux auteurs, où la mode règne en souveraine, il eut le courage de rompre avec le goût de son temps et courut le risque de déplaire à ses contemporains pour plaire à la postérité. Son génie eut la claire intuition de ce que devait être le drame français ; tandis que ses rivaux se contentaient de piquer la curiosité des spectateurs par les complications de l'intrigue, en entassant les uns sur les autres les incidents les plus bizarres, il chercha l'intérêt dans la lutte des passions et la peinture du cœur ; il mit sur la scène des tableaux de la vie ; et, comme l'âme humaine ne change guère et que la vie, sous des formes différentes, reste semblable au fond, il s'est trouvé qu'il a écrit pour tous les siècles.

« Le nôtre, en particulier, a beaucoup de profit à tirer de la lecture de ses ourages. Vous savez qu'il y a des maladies dont on ne peut guérir qu'à la condition d'aller respirer l'air pur des montagnes. Ne pensez-vous pas qu'au moment où il semble que notre littérature « aspire à descendre », il est utile, il est sain de la faire vivre dans le commerce d'un grand poète qui la ramène sur les hauteurs? La Bruyère donnait à Corneille cet éloge qu'il

a peint les hommes tels qu'ils devraient être; nous avons une école aujourd'hui qui se plaît à les représenter pires qu'ils ne sont. Si elle pense que cette forme grossière de l'art est la seule qui soit compatible avec une société démocratique, je lui rappellerai que le premier en date de tous les romans réalistes, celui de Pétrone, a été fait pour amuser la cour d'un despote. »

Enfin M. Sully-Prudhomme, autre représentant de l'Académie (section des poètes), adressait cette éloquente apostrophe au poète qu'il était si bien fait pour comprendre :

Quand, fouillant le passé, ton génie en ramène
Des traits d'honneur fameux que tes beaux vers font tiens,
Tu sais communiquer ta vieille âme romaine
Par la voix d'un Horace à tes concitoyens!

Tu nous rends généreux par l'exemple d'Auguste,
Quand du ressentiment le sublime abandon
Ose trahir en lui la sévérité juste
Pour nous faire admirer la beauté du pardon!

Polyeucte en un chant magnifique et suave
Nous promet un royaume où la paix peut fleurir,
Et témoigne en tombant, devant les dieux qu'il brave,
Que le Dieu qu'il révère enseigne à bien mourir!

O tragédie! appel profond de l'âme à l'âme
Par les plus grands soupirs arrachés aux héros,
Qui rend des passions la louange et le blâme
Vivants au fond de nous par de poignants échos!

Art sobre de parure, à la fois économe
Du lieu, du temps où gronde et frémit l'action,
Plus jaloux d'évoquer l'éternel fond de l'homme
Que de flatter des yeux la frêle illusion!

Corneille, dans tes vers résonne impérieuse
La formidable voix que cet art prête aux morts,
Et la frivolité d'une race rieuse
Y sent comme un reproche éveillant un remords.

Ses jeux lui semblent vains sous ta parole grave,
Ses querelles, hélas! méprisables aussi;
A ses communs élans que la discorde entrave
Tu rouvres l'idéal comme un ciel éclairci!

Quand de tes vers vibrants la salle entière tremble,
Les hommes ennemis, pareillement émus,
Frères par le frisson du beau qui les rassemble,
Pleurant les mêmes pleurs, ne se haïssent plus!

ÉTUDE

SUR LES

COMÉDIES DE CORNEILLE[1]

I

LE CADRE. — L'ACTUALITÉ.

Né Normand, c'est-à-dire malin, longtemps provincial obstiné, mais très curieux toujours de ce qui se disait et se faisait à Paris, Corneille ne perdait pas une occasion d'attacher à ses comédies un intérêt plus actuel et plus vivant. Il voulait bien les écrire dans le silence de la maison ou de la campagne de Rouen, mais il ne voulait point qu'elles parussent trop visiblement en venir. Il est peu de ses pièces qui n'aient pour décor et pour cadre, pour toile de fond, comme on dirait aujourd'hui, une rue, une place, un jardin, un coin quelconque de ce Paris où il revenait sans cesse avec une curiosité nouvelle, avec une émotion croissante, à mesure que croissaient ses triomphes, de ce Paris qui devait le conquérir enfin, pour le garder.

1. « L'imitation de la tragédie latine a produit *Médée;* l'imitation de la tragi-comédie espagnole, *Clitandre;* la comédie s'essaye dans six pieces dont *Mélite* est la première et la meilleure. Aucune de ces pièces ne vaut les bons ouvrages de Lope; mais, comparé à ce qui se faisait alors en France, c'était le meilleur dans le médiocre. Si le génie dramatique s'y entrevoit à peine, le grand écrivain en vers se révèle déjà tout entier. Dans ces pièces froides, embrouillees, dont l'intrigue est plus subtile qu'ingénieuse, vrais logogriphes à la lecture, il y a une force de langue inconnue avant Corneille. » (Nisard, *Histoire de la littérature française,* III, p. 77). Nous avons essayé de compléter ce jugement, juste en soi, mais peut être trop absolu.

Seule, l'*Illusion comique* a sa scène en province, dans une province tout idéale, d'ailleurs; car Pridamant et Dorante, ces bourgeois de Rennes, qui consultent avec foi un magicien tout-puissant, ne sont, à vrai dire, d'aucun pays. Mais, dans cette même *Illusion*, que de détails parisiens! Le fils de Pridamant a quitté la Bretagne pour Paris, où il a vécu d'une vie aventureuse, d'abord écrivain public au cloître de Saint-Innocent, puis montreur de singe à la foire Saint-Germain[1], poète attitré des chanteurs de la Samaritaine, romancier, trafiquant de « chapelets de baume », charlatan, homme de loi, enfin comédien, et, dans « ce noble métier », ravissant le peuple entier de Paris. Le temps n'est plus où les comédiens pouvaient sembler dignes du mépris public, et Corneille, leur obligé, se charge de réhabiliter leur profession dans le plaidoyer célèbre où l'on sent qu'il plaide sa propre cause avec celle de ses interprètes :

A présent le théâtre
Est en un point si haut que chacun l'idolâtre,
Et ce que votre temps voyait avec mépris
Est aujourd'hui l'amour de tous les bons esprits,
L'entretien de Paris, le souhait des provinces,
Le divertissement le plus doux de nos princes,
Les délices du peuple, et le plaisir des grands :
Il tient le premier rang parmi leurs passe-temps;
Et ceux dont nous voyons la sagesse profonde
Par ses illustres soins conserver tout le monde,
Trouvent dans les douceurs d'un spectacle si beau
De quoi se délasser d'un si pesant fardeau.
Même notre grand roi, ce foudre de la guerre,
Dont le nom se fait craindre aux deux bouts de la terre,
Le front ceint de lauriers, daigne bien quelquefois
Prêter l'œil et l'oreille au Théâtre-François :
C'est là que le Parnasse étale ses merveilles;
Les plus rares esprits lui consacrent leurs veilles,
Et tous ceux qu'Apollon voit d'un meilleur regard
De leurs doctes travaux lui donnent quelque part.
D'ailleurs, si par les biens on prise les personnes,
Le théâtre est un fief dont les rentes sont bonnes[2].

1. La foire Saint-Germain occupait l'emplacement actuel du marché de ce nom. La Samaritaine était une fontaine située sur le Pont-Neuf et qui fut détruite en 1812.

2. *Illusion comique*, V, 5.

C'est à la veille du *Cid* que Corneille laissait échapper ce cri à la fois orgueilleux et satisfait, car, ici encore, la fierté du poète, qui veut de la gloire, s'allie fort bien avec la finesse pratique du Normand, qui sait compter. Mais il n'avait pas attendu cette date glorieuse pour dire tout haut ce qu'il pensait, et de lui, et des autres. Dans la *Galerie du Palais*, Dorimant s'entretient avec le libraire qui lui offre les livres nouvellement parus ; il écarte dédaigneusement ceux qui se bornent à mal copier les traits du cavalier Marin, cet *arbiter elegantiarum* des salons de France, quelques années auparavant, mais il se plaît à constater que la mode a changé :

..... On ne parle plus qu'on fasse de romans ;
J'ai vu que notre peuple en était idolâtre.
— La mode est à présent aux pièces de théâtre.
— De vrai, chacun s'en pique, et tel y met la main
Qui n'eut jamais l'esprit d'ajuster un quatrain[1].

Il faut avoir étudié de près l'histoire de la littérature dramatique à cette époque, pour ainsi dire crépusculaire, il faut avoir vu pulluler dans la pénombre les innombrables devanciers de Rotrou et de Corneille, pour juger à quel point Corneille avait raison dans son dédain. Mais le poète a déjà conscience de sa valeur, en même temps que de l'infériorité de ses rivaux. A Lysandre, qui dit, avec plus d'indulgence :

Beaucoup font bien les vers, et peu la comédie.

Dorimant, l'homme de goût de la pièce, l'interprète des sentiments de Corneille, répond :

Ton goût, je m'en assure, est pour la Normandie[2] ?

Bien que Lysandre se refuse à « rien spécifier », ne nous y trompons pas : ce n'est pas une question qui est posée ; c'est plutôt la constatation d'une mode alors presque universelle, d'un engouement que justifiait assez le mérite de tant de poètes nor-

1. *Galerie du Palais*, I, 6.
2. *Galerie du Palais*, I, 7.

mands. Dans cette première partie du XVIIe siècle, la Normandie était en possession de fournir à la France ses poètes lyriques, comme Malherbe ou Segrais, et ses poètes dramatiques, depuis le grand Corneille jusqu'à Scudéry, ce Gascon du Havre, ou Boisrobert, ce bouffon du cardinal. Est-ce en pensant à ceux-ci qu'il a prêté au même Lysandre cette plainte trop vraie sur le misérable état de la comédie défigurée par tant d'adorateurs indignes?

O pauvre comédie, objet de tant de veines,
Si tu n'es qu'un portrait des actions humaines,
On te tire souvent sur un original
A qui, pour dire vrai, tu ressembles fort mal[1].

Mais ces mauvais rimeurs étaient alors de ses amis, et, d'ailleurs, Corneille lui-même est-il exempt de tout reproche à cet égard? A-t-il toujours peint au vrai la réalité? C'est déjà quelque chose pourtant que le cadre soit réel. Cette galerie du Palais de Justice, alors si mouvante et si mondaine, où se débitent les nouveautés de tout genre, nouvelles dentelles et nouveaux livres, où le mercier et la lingère font valoir leurs marchandises aux jeunes filles moins désireuses de voir que d'être vues, tandis que devant l'étalage du libraire, un Barbin au petit pied, les jeunes élégants causent de poésie, non sans esprit ni sans goût, mais avec quelque distraction, qu'un trop charmant voisinage explique; cette galerie où se nouent les intrigues et s'ébauchent les mariages, nous la voyons comme Corneille la voyait, et jamais le poète ne souffre que nous la perdions tout à fait de vue. Après qu'il a mis en jeu les caractères et les passions, il nous y ramène encore, au quatrième acte; après les chagrins amoureux de Lysandre et de Célidée, les petites querelles de la lingère et du mercier trouvent encore leur place.

C'est là sans doute un artifice destiné à ranimer l'attention et à renouveler l'intérêt languissant. Corneille n'en fait pas mystère : « J'ai pris ce titre de la *Galerie du Palais* parce que la promesse de ce spectacle extraordinaire et agréable pour sa naïveté devait exciter vraisemblablement la curiosité des auditeurs[2]. » Il ne se trompait pas, mais c'est précisément de cette

1. *Galerie du Palais*, I, 7.
2. *Examen*.

adresse qu'on lui faisait un grief : après la *Galerie du Palais*, on avait vu la *Suivante*, dont la scène, sans être aussi précise, était encore à Paris, et où les rivaux se donnaient rendez-vous, pour vider leur querelle, près de ce château de Bicêtre [1], devenu, sous Louis XIII, un asile de vieux soldats, en attendant la construction d'un Hôtel des Invalides, déjà projeté ; après la *Suivante*, la *Place Royale* transportait le spectateur dans ce quartier du beau monde, faubourg Saint-Germain du temps, récemment achevé. Le croirait-on? ce provincial en vint à mériter l'accusation d'être ou de paraître trop Parisien. « Il a fait voir, s'écriait-on [2], une *Mélite*, la *Galerie du Palais* et la *Place Royale*, ce qui nous faisait espérer que Mondory annoncerait bientôt le *Cimetière Saint-Jean*, la *Samaritaine* et la *Place aux Veaux.* »

L'auteur du *Cid* ne dut pas se sentir atteint par de telles critiques, car, dans le *Cid* même, si ce qu'il y a de grand et de vraiment durable s'imposait aux bons esprits, les esprits superficiels, dans l'admiration desquels il entre toujours une part de mode, voyaient, cherchaient, aimaient surtout les allusions inévitables, les traits empruntés aux mœurs contemporaines. Qui ne sait avec quelle habileté suprême Corneille a su mêler aux séductions naturelles du sujet le plus héroïque, l'attrait passager des questions relatives au point d'honneur? Il n'y a pas une seule de ses comédies antérieures à 1636 d'où cet intérêt actuel soit absent. Une provocation en duel, un « appel », comme on disait alors, semble le dénouement nécessaire de toute rivalité. Souvent même, il y a double appel : c'est ainsi que, dans la *Veuve*, Alcidon provoque Philiste, et Philiste, Florange. Parfois aussi l'on n'est plus en face d'affaires d'honneur distinctes, mais d'une sorte de partie carrée, où deux au moins des combattants entrent sans motif sérieux, par amour de l'art : Rosidor a reçu de Clitandre un cartel; aussitôt son écuyer Lysarque va défier l'écuyer de Clitandre et lui offre gracieusement d'être « de la partie [3] ». Comme il est naturel, en un temps où l'on se battait pour les dames, et sous leurs yeux, les héroïnes de comédie interviennent dans ces petits drames, le plus souvent inoffensifs, et Célidée,

1. *Bicêtre* n'est que la corruption de *Winchester :* le château bâti au XIII[e] siècle par Jean, évêque de Winchester, avait plus d'une fois été réédifié avant Louis XIII.
2. *Lettre à *** sous le nom d'Ariste.*
3. *Clitandre*, I, 2.

dans la *Galerie*, survient fort à propos pour séparer Dorimant et Lysandre.

Seulement, une remarque curieuse doit être faite ici. Dans la tragédie, un duelliste pourra être glorifié, un duel pourra devenir le ressort essentiel de l'action; dans la comédie, le duelliste ne saurait être pris au sérieux sans cesser d'être comique, et, par suite, le duel ne peut être qu'un ressort très secondaire, un simple épisode de l'action, dont il est séparable. Il y a plus : ce n'est pas par le côté héroïque, c'est par le côté pratique et positif que le duel est envisagé dans les comédies de Corneille. Lisez ce dialogue entre Tircis et Philandre :

> Quoi! tu crains le duel? — Non, mais j'en crains la suite,
> Où la mort du vaincu met le vainqueur en fuite,
> Et du plus beau succès le dangereux éclat
> Nous fait perdre l'objet et le prix du combat[1].

Aussi terre à terre est la philosophie de Théante, qui, cinq ans après Philandre, dira, en des termes presque identiques :

> Le duel est fâcheux, et, quoi qu'il en arrive,
> De sa possession[2] l'un et l'autre il nous prive,
> Puisque de deux rivaux, l'un mort, l'autre s'enfuit,
> Tandis que de sa peine un troisième a le fruit[3].

Voilà un point de vue médiocrement élevé, mais qui n'était pas fait pour déplaire à Richelieu. Il faut bien que l'esprit du poète-avocat de Normandie en ait été vivement frappé, car il y revient sans cesse, et y insiste, prenant soin même de renvoyer à ce qu'il a déjà dit dans une pièce précédente. A Cléandre, qui lui parle de provoquer Doraste, Alidor répond :

> La suite des duels ne fut jamais plaisante :
> C'était, ces jours passés, ce que disait Théante[4]

1. *Mélite*, III, 2.
2. Il s'agit de la possession de Daphnis.
3. *Suivante*, II, 9. Théante dit ailleurs :

> La valeur aux duels fait moins que la fortune (IV, 6).

4. *Place Royale*, III, 4.

Ainsi, comme Molière, Corneille ne craint pas de parler de lui-même et de ses ouvrages : le Philinte du *Misanthrope* ira chercher ses comparaisons dans l'*École des maris;* l'Alcidon de la *Veuve* ne croira pouvoir mieux exprimer l'état de son âme qu'en invoquant le souvenir de *Mélite :*

> Rien de mes sentiments ne saurait approcher
> Comme, alors qu'au théâtre on nous fait voir *Mélite*,
> Le discours de Cloris quand Philandre la quitte [1].

De même, longtemps après, la *Suite du Menteur* sera pleine d'allusions aux personnages et même aux acteurs de la comédie qu'elle continue. Quant au *Menteur*, malgré le fond d'imitation espagnole, malgré l'invraisemblance de quelques épisodes, assez gauchement transportés sous notre ciel brumeux, on aurait peine à trouver une comédie plus française, plus parisienne, en certains de ses détails : les conversations, toutes françaises, elles aussi, d'esprit et d'allure, s'y tiennent entre le jardin des Tuileries et la Place Royale, entre les constructions nouvelles du Pré aux Clercs et le Palais Cardinal, dont les « superbes dehors » émerveillent tant Géronte.

Ce souci du présent, Corneille le portera jusque dans la peinture du passé; ces allusions souvent transparentes aux questions ou aux faits qui préoccupent les contemporains, nous les rencontrerons jusque dans la tragédie : tantôt elles y ajouteront un charme imprévu, tantôt, au contraire, elles y détonneront comme de fausses notes. On ne s'étonnera point, par exemple, de trouver un écho des agitations de la Fronde dans *Cinna, Nicomède, Don Sanche,* des discussions sur la grâce dans *Polyeucte*, des débuts, si sincèrement admirés par tous, du pouvoir personnel et victorieux de Louis XIV, dans *Othon* et dans *Tite*. Peut-être s'étonnerait-on davantage de voir, dans *Attila*, le conquérant de la Flandre glorifié sous le nom de Mérovée, et le dauphin travesti en prince mérovingien, comme son père [2]. Ce qui, à coup sûr, est inattendu, c'est de découvrir une janséniste en Sabine, la femme d'Horace [3], en Thésée un zélé défenseur de la grâce suf-

1. *La Veuve*, III, 3. Voir *Mélite*, III, 5.
2. *Attila*, II, 5.
3. *Horace*, III, 3.

fisante, et d'entendre Albin, le confident de Domitian, résumer. en quelques vers élégants et précis, les *Maximes* de la Rochefoucauld[1]. Là, sans doute, est l'excès ; mais cette préoccupation est moins dangereuse dans la comédie, dont la réalité forme le fond solide. Trop souvent, il faut en convenir, les personnages des comédies de Corneille se meuvent dans un milieu tout idéal et habitent de préférence les terres vagues de la fantaisie; mais quand on a lu tant d'autres essais comiques, éclos vers la même époque, et dont les personnages insaisissables ne sont d'aucun temps ni d'aucun pays, on sait gré à Corneille d'avoir essayé, sans y réussir toujours, de préciser le temps et le lieu de la scène.

I

CORNEILLE ET LES RÈGLES. — L'ACTION

Ce sont précisément les unités de temps et de lieu qui inquiétèrent le plus la scrupuleuse candeur de Corneille. Au début, il pouvait plaider l'ignorance, et écrire, non sans quelque malice peut-être, mêlée à l'ingénuité : « Un voyage que je fis à Paris pour voir le succès de *Mélite*, m'apprit qu'elle n'était pas dans les vingt-quatre heures; c'était l'unique règle que l'on connût en ce temps-là..... Cette pièce fut mon coup d'essai, et elle n'a garde d'être dans les règles, *puisque je ne savais pas alors qu'il y en eût.* Je n'avais pour guide qu'un peu de sens commun, avec les exemples de feu Hardy, dont la veine était plus féconde que polie, et de quelques modernes qui commençaient à se produire, et qui n'étaient pas plus réguliers que lui[2]. » Dans ces premiers *Examens*, très postérieurs cependant à la représentation des pièces, on croit voir revivre l'ambitieuse indépendance de ce jeune homme, venu de Rouen par le coche pour conquérir Paris, et s'indignant qu'on essayât de l'emprisonner dans les étroites limites de dogmes littéraires dont la Normandie elle-même, cette patrie des poètes, n'avait pas entendu parler.

1. *Tite et Bérénice*, I, 3.
2. Examens de *Clitandre* et de *Mélite*.

Il ne faut pas exagérer cette indépendance : plus tard, Corneille s'accommodera fort bien des règles, et c'est les règles en main qu'il prétendra avoir raison ; mais alors il les ignorait, et il prétend avoir raison contre elles. C'est vraiment une cause qu'il lui faut gagner à tout prix, car il y est à la fois avocat et partie. Il ergote ; il est tour à tour souple avec quelque subtilité, fier avec quelque hauteur. Voici une préface bien superbe d'un bien étrange imbroglio : « Que si j'ai renfermé cette pièce dans la règle d'un jour, ce n'est pas que je me repente de n'y avoir point mis *Mélite,* ou que je me sois résolu à m'y attacher doréuavant. Aujourd'hui, quelques-uns adorent cette règle, beaucoup la méprisent ; pour moi, j'ai voulu seulement montrer que, si je m'en éloigne, ce n'est pas faute de la connaître [1]. » En vérité, le Normand se montre ici trop à découvert. Ne se justifiait-il point tout à l'heure de ne pas avoir appliqué les règles sur ce qu'il ne les connaissait pas ? Pourquoi donc déclarer maintenant que, les connaissant, il n'avait pas voulu en tenir compte ?

D'après ses propres aveux, il ne les a connues qu'entre *Mélite* et *Clitandre;* c'est donc de *Mélite* seule qu'il est ici question, puisque dans *Clitandre* précisément il a essayé de se plier à ces règles traitées par lui de si haut. *Clitandre* est « dans les vingt-quatre heures » ; voilà qui va fort bien ; il serait d'une curiosité indiscrète de se demander comment tant d'événements, et d'événements si incroyables, tiennent dans un jour. On ne peut que féliciter les personnages de travailler si consciencieusement à l'heure et que les plaindre d'être condamnés au mouvement perpétuel.

Mais c'était n'éviter un écueil que pour se heurter à l'écueil voisin. Les partisans de l'unité de temps étaient désarmés, et Corneille devait pousser la condescendance jusqu'à donner à tous les actes de la *Suivante* une longueur exactement égale, avouant d'ailleurs, avec franchise, que « c'est une affectation qui ne fait aucune beauté [2] ». Si l'unité de temps était respectée, que devenait l'unité de lieu ? On venait précisément de l'inventer. Nouvel embarras pour Corneille ; nouvelle occasion de montrer qu'il était Normand et de tourner les règles en s'inclinant respectueusement devant elles. Rien de plus curieux, sous ce

1. Préface de *Clitandre.*
2. Épître en tête de la *Suivante*

rapport, que l'*Examen de la Galerie du Palais :* « Célidée et Hippolyte sont deux voisines, dont les demeures ne sont séparées que par le travers d'une rue. Il est vrai que ce qu'elles y disent serait mieux dit dans une chambre ou dans une salle, mais c'est un accommodement de théâtre qu'il faut souffrir pour trouver cette rigoureuse unité de lieu qu'exigent les grands réguliers[1]. » Si les « grands réguliers » ne se montrèrent pas satisfaits de ce compromis, c'est, en vérité, qu'ils étaient difficiles à satisfaire : il en coûte si peu au spectateur ou au lecteur pour supposer que tout se dit et se passe dans un lieu abstrait, sur un terrain idéal, rue, chambre, campagne, qu'importe! Nullement agressif par nature, Corneille s'assujettissait volontiers à l'avis des autres, pourvu qu'on ne lui demandât qu'un acquiescement de pure forme et qu'on lui permît, cette formalité accomplie, de garder intacte son opinion propre. Chaque fois qu'il a parlé des règles que les pédants contemporains prétendaient avoir découvertes chez Aristote, il l'a fait avec un singulier mélange de respect et de liberté : « Il faut, écrira-t-il, s'il se peut, nous accommoder avec elles et les amener jusqu'à nous[2]. » Les anciens commentateurs savaient l'art de solliciter les textes; Corneille a inventé l'art de solliciter les règles. En vérité, toute cette diplomatie poétique ne nous rappelle-t-elle pas, malgré nous, ce mot d'une comédie moderne : « La loi! je la respecte, puisque je la tourne! »

Écartons ces subtilités, ces ruses parfois assez puériles, et allons droit à la page, à la fois piquante et profonde, qui nous donnera la pensée de Corneille tout entière :

« J'aime à suivre les règles; mais, loin de me rendre leur esclave, je les élargis et resserre selon le besoin qu'en a mon sujet, et je romps même sans scrupule celle qui regarde la durée de l'action, quand sa sévérité me semble absolument incompatible avec la beauté des événements que je décris. Savoir les règles et entendre *le secret de les apprivoiser adroitement avec notre théâtre,* ce sont deux sciences bien différentes; et peut-être que pour faire maintenant réussir une pièce, ce n'est pas assez d'avoir étudié dans les livres d'Aristote et d'Horace. J'espère un jour traiter ces matières plus à fond et montrer de quelle espèce est la vraisemblance qu'ont suivie ces grands maîtres des autres

1. Examen de la *Galerie du Palais.*
2. *Discours du poème dramatique.*

siècles, en faisant parler des bêtes et des choses qui n'ont point de corps. Cependant mon avis est celui de Térence : puisque nous faisons des poèmes pour être représentés, notre premier but doit être de plaire à la cour et au peuple et d'attirer un grand monde à leurs représentations. Il faut, s'il se peut, y ajouter les règles, afin de ne déplaire pas aux savants et recevoir un applaudissement universel; mais surtout gagnons la voix publique [1]. »

Enfin, voilà le vrai, dit avec franchise, opposé aux pédantesques théories des savants en *us*. Malgré quelques contradictions et de passagères défaillances, Corneille s'y tiendra; il ne dira pas autre chose dans les épîtres dédicatoires de *Médée* et de la *Suite du Menteur*. Molière n'a pas une vue plus nette du but de l'art, de ce qui est pour lui la grande règle de toutes les règles : plaire au public, à tout le public, sans distinction d'ignorants ni de doctes, et Molière a lu Corneille.

Il est une seule de ces règles dont les modernes aient souci, parce qu'elle est une loi même de l'art : l'unité d'action. C'est aussi celle dont Corneille se montre le moins préoccupé. Non qu'il l'ait ignorée : il ne perd pas une occasion, au contraire, de répéter que l'action doit être une et complète. Celle qu'il imagine est même, le plus souvent, trop complète et se prolonge au delà de sa conclusion logique : « Je ne puis déguiser, s'écriera-t-il plus tard, que j'ai peine encore à comprendre comment on a pu souffrir le cinquième acte de *Mélite* et de la *Veuve* [2] », et il démontrera surabondamment que ce cinquième acte est tout entier inutile. Quant à l'unité d'action, elle est factice. Non seulement l'intrigue des comédies de Corneille est fort embrouillée, mais il y a souvent deux, trois intrigues parallèles.

En apparence, rien de plus simple que l'analyse d'une de ces pièces faciles, écrites d'un style courant, sans grande profondeur. Lui-même, Corneille nous a indiqué son procédé, on pourrait presque dire sa recette : « Dans les comédies, j'ai presque toujours établi deux amants en bonne intelligence; je les ai brouillés ensemble par quelque fourbe, et les ai réunis par l'éclaircissement de cette même fourbe qui les séparait [3]. » Vérifions si la méthode a été partout suivie.

1. *Discours du poème dramatique.*
2. Epitre à M. ***, en tête de la *Suivante.*
3. *Discours du poème dramatique.*

Dans *Mélite :*

Mélite et Tircis s'aiment; la perfidie jalouse d'Éraste les sépare un moment, mais est bientôt découverte; Tircis épouse Mélite.

Dans *Clitandre :*

Rosidor et Caliste s'aiment et s'épousent, après une série de trahisons et d'infortunes.

Dans la *Veuve :*

Philiste et Clarice s'aiment; le jaloux Alcidon enlève Clarice, mais Clarice est délivrée et rendue à Philiste, qui l'épouse.

Dans la *Galerie du Palais :*

Lysandre et Célidée s'aiment; le perfide Aronte, écuyer de Lysandre, persuade à son maître de feindre d'aimer Hippolyte, pour vaincre les froideurs de Célidée, que cet abandon apparent désespère. Les deux amants s'expliquent, se réconcilient et s'épousent.

Dans la *Suivante :*

Florame et Daphnis s'aiment; par jalousie, Amarante, suivante de Daphnis, les trompe, et réussit à les rendre malheureux, mais non pas à empêcher l'inévitable mariage de la fin.

Assurément, il est difficile d'imaginer des combinaisons plus symétriques. Lassé peut-être de cette monotonie, Corneille n'a pas uni Alidor et Angélique au dénouement de la *Place Royale ;* mais c'est qu'Alidor cumule ici les rôles d'amoureux et de traître. Ne va-t-il pas jusqu'à céder à Cléandre Angélique, dont il est aimé, jusqu'à favoriser un enlèvement dont Cléandre seul doit avoir le profit, et peut-on s'étonner si, révoltée de tant de lâches palinodies, malgré les remords de son amant, Angélique préfère le cloître à une telle union? Dans un de ces *Examens* ingénus, où il fait si bon marché de ses premiers essais, Corneille condamne en ces termes la *Place Royale :* « Je ne puis dire tant de bien de celle-ci que de la précédente. Les vers en sont plus forts, mais il y a manifestement une duplicité d'action[1]. » *Duplicité*, c'est trop peu dire, car Angélique a pour adorateurs, avec l'inconstant Alidor, Doraste, qui la demande à son père et obtient sa main et Cléandre. Or, Cléandre lui-même a quelque liaison avec la sœur de Doraste, Phylis; c'est Phylis qu'il enlève, croyant enlever Angélique; c'est Phylis, non Angélique, qu'il devra épouser à la

1. Examen de la *Place Royale*

fin. Quoi qu'il en soit, tenons-nous-en à l'aveu de Corneille : il n'y a pas d'unité d'action dans la *Place Royale*. Mais l'action est-elle d'une simplicité si élémentaire dans les comédies qui précèdent? Partout nous rencontrons au moins deux couples parallèles, deux intrigues qui s'entre-croisent, terminées par un double mariage. Après avoir montré quelle était la simplicité apparente du procédé de Corneille, montrons comment Corneille s'amuse à en compliquer les ressorts.

Mélite :

Deux groupes : 1° Éraste et Tircis, qui aiment Mélite, et dont le second est préféré; — 2° Philandre et Cloris. Pour brouiller Mélite et Tircis, Éraste suppose des lettres écrites par Mélite à Philandre; aussitôt, Philandre, dupe de la ruse, quitte Cloris pour Mélite; Tircis et Mélite se désespèrent; Éraste, pris de remords, devient fou. Il semble que le dénouement soit tout indiqué : le traître puni, l'on va rendre sans doute, non seulement Tircis à Mélite, mais Philandre à Cloris. Point du tout : à peine guéri de sa folie, le traître épouse Cloris, et le seul puni, c'est Philandre, que le traître a trompé.

Clitandre :

Trois groupes : 1° Pymante aime Dorise, qui aime Rosidor, mais qui n'est pas aimée de lui; — 2° Clitandre aime Caliste, qui aime Rosidor et est aimée de lui; — 3° Rosidor et Caliste. Les traîtres ici foisonnent : à lui seul, Pymante se rend coupable de plusieurs trahisons, et contre Rosidor, et contre Dorise, qui, de son côté, trahit Caliste. Il est clair que Rosidor et Caliste s'épouseront, après bien des traverses; mais que fera-t-on des autres? Si Pymante est trop justement puni de sa perfidie, Clitandre, innocent et persécuté, a droit à un dédommagement, d'autant plus qu'il vient de perdre Caliste. Qu'à cela ne tienne! on lui donnera Dorise. Il est vrai que Dorise s'est travestie pour tuer Caliste, sa rivale; mais, en revanche, elle a crevé un œil au traître Pymante : un tel exploit veut une récompense; Dorise sera donc récompensée, mais c'est Clitandre qui est à plaindre.

La Veuve :

Deux groupes : 1° Philiste et Clarice, la veuve; 2° Alcidon et Célidan, qui aiment Doris, sœur de Philiste. Alcidon trahit Cloris et son ami Philiste, dont il devient le rival; de concert avec Célidan, il enlève Clarice; mais Célidan est un honnête homme; il délivre Clarice et mérite ainsi la main de Cloris. Cette fois, la

vertu est récompensée, et le vice puni en la personne d'Alcidon.

La Galerie du Palais :

Deux groupes : Dorimant et Hippolyte, Lysandre et Célidée; deux mariages, par suite ; rien de plus simple, on le voit. Mais la pièce est plus compliquée dans le détail, car Célidée hésite quelque temps entre Dorimant et Lysandre, et celui-ci a courtisé jadis Hippolyte.

La Suivante :

Trois groupes : 1° Florame et Clorimond aiment Daphnis, qui préfère Florame; 2° Amarante, la suivante de Daphnis, est jalouse de sa maitresse, qui lui enlève successivement tous ses adorateurs; 3° Géraste, père de Daphnis, éprouve une passion sénile pour la sœur de Florame, Florise. Dès lors, le dénouement est facile à prévoir : malgré les ruses de la suivante, malgré une méprise trop prolongée, un échange à l'amiable se fera entre le jeune Florame et le vieux Géraste; l'un aura Daphnis, l'autre Florise. Il est vrai que l'on a oublié de consulter celle-ci, qui reste discrètement dans la coulisse; mais on a répondu d'elle, et il faudra bien qu'elle se résigne à devenir la belle-mère de son frère.

En résumé, les comédies de Corneille sont fort simples pour le fond, mais fort compliquées dans les détails. Avec quelque dextérité, le poète embrouille les fils de l'intrigue et prend un plaisir visible à les démêler. Seulement, il ne les démêle pas toujours autant que le souhaiterait le lecteur, et, de la plupart de ses pièces nous n'emportons qu'une impression assez confuse. Si certains traits sont gracieux ou pittoresques, l'ensemble est flottant. Comment donc expliquer le succès incontestable de ces essais dramatiques? Corneille va se charger encore de nous répondre : « La nouveauté de ce genre de comédie et le style naïf qui faisait une peinture de la conversation des honnête gens, furent sans doute cause de ce bonheur surprenant qui fit alors tant de bruit. On n'avait jamais vu jusque-là que la comédie fît rire sans personnages ridicules, tels que les valets bouffons, les parasites, les capitans, les docteurs[1]. » Ailleurs, il insistera sur « la nouveauté d'un genre de comédie très agréable, et qui jus-

1. Examen de *Mélite*

que-là n'avait point paru sur la scène[1] ». Nous savons maintenant en quoi il fait consister surtout cette nouveauté : ses caractères ne sont plus ceux de la farce grotesque, mais de la vraie comédie; son dialogue n'est plus un ramas de bouffonneries grossières, c'est l'image élégante de la conversation des honnêtes gens.

Faisons donc, dans les pièces qui ont précédé le *Cid*, la part de la vraie comédie, sans oublier toutefois que la part de la tragi-comédie romanesque y demeure encore considérable, et que, même dans les comédies les plus gaies, en de certaines scènes où le ton s'élève singulièrement, Corneille a déjà l'instinct et nous donne le pressentiment de la tragédie future. La part de la comédie sera celle du présent, que Corneille instruit en lui montrant les vrais modèles; la part de la tragi-comédie, celle d'un passé que beaucoup admirent et regretteront longtemps; la part de la tragédie, celle d'un prochain avenir.

III

PART DE LA COMÉDIE. — LES CARACTÈRES. — LA CONVERSATION DES HONNÊTES GENS.

Quoi qu'en dise Corneille, sa comédie ne rompt pas complètement avec la comédie ancienne. On y retrouve parfois les mêmes intrigues nouées par les mêmes personnages équivoques autour des mêmes parents, indulgents ou sévères. Il est vrai que les figures des valets sont, en général, assez effacées, et que plusieurs même se donnent le luxe d'une vertu sincèrement dévouée aux intérêts de leurs maîtres. Mais je ne répondrais pas de l'impeccable vertu de Géron, agent de Florange, dans la *Veuve*, et chassé par Philiste à coups de plat d'épée. En revanche, je répondrais de l'absolue perversité d'Aronte, le valet de Lysandre, dans la *Galerie :* avide et vaniteux, il sait se venger quand on le dédaigne, et mène son maître en le trahissant. Nous sommes loin pourtant

1. *Discours du poème dramatique.*

des valets italiens, il faut le reconnaître, et peut-être le regretter, car les valets de Corneille sont trop manifestement des comparses; il n'ont pas l'entrain, le diable au corps, le génie des Scapin et des Mascarille. L'intrigue y perd en vivacité ce qu'elle y gagne en décence.

Un personnage bien antique, c'est celui de la nourrice, dont Corneille n'a pas cru pouvoir se passer dans ses premières comédies. Ici encore, sans doute, il adoucit les traits et ne réussit guère qu'à composer un personnage aux allures équivoques, dont le caractère manque de relief et le rôle de netteté. La nourrice de Mélite n'est plus l'entremetteuse imprudente de la *commedia dell'arte;* c'est une adroite surveillante, une conseillère expérimentée, mais d'une expérience un peu suspecte. Elle n'intervient qu'assez indirectement dans l'action, et semble n'être là que pour faire mieux ressortir la passion désintéressée de la jeune fille par le contraste de sa froide sagesse :

> Il a deux fois le bien de l'autre, et davantage.
> — Le bien ne touche point un généreux courage[1].

Bien plus actif est le rôle, bien plus odieux le caractère de la nourrice dans la *Veuve*. Avide, elle reçoit de l'argent de toutes mains, mais n'agit qu'à sa guise, et trompe tout le monde. Écoutez ce dialogue entre elle et Alcidon: ne croirait-on pas entendre une soubrette de Molière?

> Nourrice, ce n'est pas ainsi qu'on se sépare.
> — Monsieur, vous me jugez d'un naturel avare.
> — Tu veilleras pour moi d'un soin plus diligent.
> — Ce sera donc pour vous, plus que pour votre argent[2].

Cette agente désintéressée ne manque ni de finesse, ni de résolution; elle n'hésite pas à se prêter à l'enlèvement de Clarice, mais elle ne veut pas se compromettre, et s'arrange de façon à avoir le bénéfice de sa complicité sans en courir le danger. Qu'a-t-elle fait, après tout? Dans son trouble, elle a tenu embrassés les genoux de Clarice, la livrant ainsi aux ravisseurs

1. *Mélite,* IV, 1.
2. *La Veuve,* I, 2.

qu'elle allait fuir. Comment l'en accuser et douter de sa bonne foi, en face du désespoir bruyant qu'elle manifeste?

C'est le dernier personnage de ce genre que Corneille ait mis au théâtre, et qu'ait pu jouer l'acteur Alizon, spécialement chargé, on le sait, de ces rôles à demi bouffons. Dès la *Galerie du Palais*, apparaît la suivante, héritière anoblie de la nourrice, et Corneille nous donne le motif assez futile de cette petite révolution : « Le personnage de nourrice, qui est de la vieille comédie, et que le manque d'actrices sur nos théâtres y avait conservé jusqu'alors, afin qu'un homme le pût représenter sous le masque, se trouve ici métamorphosé en celui de suivante, qu'une femme représente sur son visage[1] ». Toutefois, on ne voit pas très nettement d'abord ce qu'y a gagné la morale : la suivante Florice ne vaut guère mieux, en effet, qu'une nourrice vulgaire. Cette veuve experte en toutes pratiques, cette digne confidente du valet Aronte, sait à merveille « débaucher une âme et brouiller des accords ». Elle s'y emploie avec zèle, se donnant des airs d'importance, libre et railleuse dans ses propos, même vis-à-vis de sa maîtresse. On dirait que Corneille tient à ménager la transition de l'entremetteuse italienne à la soubrette de Molière.

L'Amarante de la *Suivante*, qui a donné son nom à la pièce, est une soubrette déjà, mais une soubrette de tragi-comédie, on pourrait presque dire, si les termes ne juraient pas d'être accouplés ensemble, une soubrette tragique. En effet, elle n'est pas seulement la confidente, mais la rivale jalouse de sa maîtresse, et sa jalousie éclate parfois en accents fort peu comiques. Toute la pièce est dans cette rivalité, tantôt plaisante, quand on assiste aux ruses de la maîtresse pour écarter la suivante, et aux ruses de la suivante pour ne pas laisser sa maîtresse seule avec Florame, tantôt emportée, presque féroce, comme dans ces véritables imprécations qui terminent la pièce :

> Vieillard, qui de ta fille achètes une femme,
> Dont peut-être aussitôt tu seras mécontent,
> Puisse le ciel, aux soins qui te vont ronger l'âme,
> Dénier le repos du tombeau qui t'attend !

1. Examen de la *Galerie du Palais*.

Puisse le noir chagrin de ton humeur jalouse
Me contraindre moi-même à déplorer ton sort,
Te faire un long trépas, et cette jeune épouse
User toute sa vie à souhaiter ta mort[1] !

Étrange fin de comédie! Il est clair que Corneille, ici encore, n'a pas su prendre franchement un parti. Le caractère de la suivante n'est pas tracé d'une main plus ferme que celui du valet. Par un désintéressement relatif, Amarante rompt avec la tradition de la nourrice cupide :

Aux filles de ma sorte il suffit de la foi[2].

Par sa coquetterie et son esprit, elle annonce la soubrette. Mais ses emportements, ses déclamations, ne sont, ni de la soubrette comique, ni de la nourrice, plus bouffonne encore qu'odieuse. En un mot, Corneille a su rompre avec l'ancienne farce, mais il n'a pas su créer la comédie nouvelle.

Il est vrai que le vieux Géraste méritait peut-être la tragique apostrophe d'Amarante déçue. Cet amoureux sénile, d'humeur plus paterne et moins avare que l'Harpagon de Molière, est aussi ridicule : il se laisse facilement duper par la suivante et railler par Célie, sa voisine et sa messagère, une Frosine plus bienveillante, à l'esprit moins incisif. Bien qu'il n'ignore pas l'utilité pratique des présents offerts à propos, il garde quelques illusions encore :

Dis bien que mes beaux jours ne sont pas si passés[3].

Mais le ridicule fait place à l'odieux, quand il sacrifie (du moins, il le croit) le bonheur de sa fille à l'intérêt de sa passion, quand, dans la même heure, il lui commande d'aimer deux fiancés différents, quand, d'abord attendri par ses larmes, il impose sa volonté despotique ·

1. *La Suivante,* V, 9.
2. *La Suivante,* III, 4.
3. *La Suivante,* II, 1.

...... Je ne puis souffrir de résistance...
Vous soupirez en vain; vos soupirs et vos larmes
Contre ma volonté sont d'impuissantes armes....
Et, pour toute raison, il suffit que je veux[1].

Du même ton autoritaire, Pleirante, père de Célidée, lui dira :

Parle, ma volonté sera-t-elle obéie?...
Je ne veux plus du tout souffrir de contredit[2].

Mais c'est que les inexplicables caprices de sa fille l'auront poussé à bout; car nul ne ressemble moins à l'égoïste Géraste que ce père souriant et indulgent, qui permet à sa fille de se donner elle-même, assez discret pour se retirer à la vue du valet qui apporte une lettre du jeune Lysandre :

Ma fille, adieu : les yeux d'un homme de mon âge
Peut-être empêcheraient la moitié du message[3].

On comprend qu'à ce jeune vieillard Florine ait songé sérieusement à unir une vieille femme aussi peu revêche que Chrysante, la mère d'Hippolyte; mais Chrysante, avec un sourire grave, écarte une telle idée :

Cela sentirait trop sa fin de comédie[4].

Il y a de la tristesse au fond de cette gaieté. Instruite par une douloureuse expérience, mariée autrefois contre son gré, veuve aujourd'hui et « sage à ses dépens », Chrysante veut épargner à sa fille ce qu'elle a souffert elle-même. A Dorimant, qui lui demande la main d'Hippolyte, elle répond :

1. *La Suivante*, IV, 2; V, 7.
2. *Galerie du Palais*, IV, 9.
3. *Galerie du Palais*, I, 2.
4. *Galerie du Palais*, V, 8.

Si vous avez gagné ses inclinations,
Soyez sûr du succès de vos affections;
Mais je ne suis pas femme à forcer son courage:
Je sais ce que la force est en un mariage...
Ainsi, présumez tout de mon consentement.
Mais ne prétendez rien de mon commandement[1]

Une autre Chrysante, celle de la *Veuve,* avait donné à sa fille des conseils plus positifs :

Le bien est en ce siècle une grande douceur;
Étant riche, on est tout[2].

Mais elle aussi n'a pas perdu la jeunesse du cœur, et c'est avec une émotion sincère, bien que contenue, qu'elle accueille Célidan, son gendre futur :

Je connais votre bien, je sais votre maison :
Votre père jadis (hélas! que cette histoire
Encor sur mes vieux ans m'est douce en la mémoire!)
Votre feu père, dis-je, eut de l'amour pour moi.
J'étais son cher objet, et maintenant je voi
Que, comme par un droit successif de famille,
L'amour qu'il eut pour moi, vous l'avez pour ma fille.
S'il m'aimait, je l'aimais, et les seules rigueurs
De ses cruels parents divisèrent nos cœurs.
On l'éloigna de moi par ce maudit usage
Qui n'a d'égard qu'aux biens pour faire un mariage,
Et son père jamais ne souffrit son retour
Que ma foi n'eût ailleurs engagé mon amour.
En vain à cet hymen j'opposai ma constance;
La volonté des miens vainquit ma résistance.
Mais je reviens à vous, en qui je vois portraits
De ses perfections les plus aimables traits[3].

Si c'est là de la comédie, il faut convenir que le comique en est très particulier, plus voisin de la finesse attendrie de Térence que de la verve entraînante de Plaute. Oui, c'est bien aux pères et aux mères de Térence que font songer ces pères et ces mères de la comédie cornélienne. Comme le vieux Chrémès, ils savent,

1. *Galerie du Palais,* V, 8.
2. *La Veuve,* III, 7. Comparez Boileau, *Satire* VIII.
3. *La Veuve,* V, 6.

quand il le faut, élever la voix, mais ils ne l'élèvent souvent qu'assez tard, et versent, tantôt du côté de l'indulgence excessive, tantôt du côté de la brusque sévérité. Quels fruits doit-on attendre d'une éducation si peu suivie? Le résultat diffère selon que diffèrent les tempéraments : parmi les filles, plus directement soumises au pouvoir paternel, les unes se soumettent sans peine, les autres, moins nombreuses, inclinent vers la révolte. On ne saurait accuser la libre et gaie Phylis de manquer de hardiesse ni d'indépendance; et pourtant Phylis dira :

Sachez que mes désirs, toujours indifférents,
Iront sans résistance au gré de mes parents ;
Leur choix sera le mien...
Et, mon père content, je dois être contente[1].

Mais cette soumission filiale perd un peu de son prix aux yeux de ceux qui savent Cléandre un fort bon parti, et connaissent l'esprit positif de Phylis. L'adroite Doris, qui joue avec tant d'aisance un rôle en partie double, et perd sans trop de dépit un fiancé pour en conquérir un autre, dira de même, avec une résignation hypocrite :

Je ne sais qu'obéir, et n'ai point de vouloir[2].

Mais cette même Doris, si obéissante, si impassible, nous l'avons entendue railler les filles « bien sages », qui acceptent aveuglément « un brutal, un sauvage[3] » de la main de leurs parents. Quand Célidée proteste à son père que ses seuls commandements produiront son amour[4], elle est sincère sans doute, mais elle l'est tout autant quand elle entre en lutte contre la volonté paternelle. J'entends bien Daphnis murmurer, en baissant les yeux :

Florame, je suis fille, et je dépends d'un père[5].

1. *La Place Royale,* V, 1; V, 8.
2. *La Veuve,* V, 6.
3. *La Veuve,* IV, 9.
4. *Galerie du Palais,* I, 1.
5. *La Suivante,* II, 5.

Mais que ce pere dont elle dépend s'avise de contrarier son choix, Daphnis saura le regarder en face, et s'écrier, avec une résolution qu'on n'attendait pas d'elle :

> Daphnis épousera Florame, ou le tombeau[1].

Ainsi. d'un côté, une soumission plus apparente que réelle; de l'autre, une autorité plus amicale qu'impérieuse, plus paterne que vraiment paternelle, une autorité toujours respectée, pas toujours obéie, mais jamais annihilée en somme. Le trait vaut la peine qu'on le relève : il n'y a pas une seule des comédies de Corneille où la révolte des enfants contre les parents soit ouverte, pas une seule où l'autorité du chef de famille soit définitivement abaissée. Ni oppression, ni anarchie : le poète sait comprendre tous les devoirs et concilier tous les droits.

Il n'y a point, d'ailleurs, trop de peine; car il n'a pas affaire à des caractères exaltés, à qui s'impose la loi fatale de la passion, et qui, dans leur ardeur à l'accepter, que dis-je? à courir au devant d'elle, abdiquent toute personnalité distincte, heureux de s'agiter dans une sorte d'inconscience. Non, les personnages de Corneille ne sont ni anglais, ni espagnols, ils sont bien français: jetés en pleine crise, ils ne perdent jamais la possession d'eux-mêmes; ils raisonnent plus qu'ils ne s'émeuvent. Les femmes mêmes qu'il nous peint ont moins d'imagination et de sensibilité que de raison, plus de tête que de cœur. Elles sont tendres, mais sans s'abandonner tout entières à leur tendresse; elles sont sincères, mais rarement au point de livrer du premier coup tout leur secret, sans retour possible. Leur grande, leur unique affaire, c'est le mariage; pour atteindre ce but toujours présent devant leurs yeux, elles déploient les savantes ressources d'une diplomatie féminine qui, presque jamais, n'est déçue. Je ne vois guère que l'Angélique de la *Place Royale*, qui, au dénouement, s'obstine à préférer le cloître au mariage; mais quoi! Angélique est une imprudente qui a donné son cœur « tout entier », qui rêve « l'union de deux âmes[2] », et que la trahison d'Alidor, après tant de pardons si facilement donnés, blesse au cœur. Encore, même irritée, saura-t-elle fort bien « ce qu'il faut dire

1. *La Suivante*, V, 8.
2. *La Place Royale*, I, 1.

et ce qu'il faut cacher[1] » ; encore portera-t-elle de la subtilité jusqu'en son indignation et méritera-t-elle qu'on lui dise :

> Vous êtes en colère, et vous faites des pointes[2] !

Combien plus avisée est son amie, l'insouciante Phylis, qui, loin de prendre tout au sérieux, rit de tout à belles dents ! Toujours avenante, toujours gaie, même quand on la rudoie ou quand on la quitte, prenant son parti des ruptures, avec philosophie, sans sécheresse de cœur, — car elle se dévoue aux intérêts de son frère, — mais sans illusions, presque sceptique et blasée, indépendante surtout, incapable de « contraindre son humeur ». elle accueille du même air tous les prétendants, parce qu'elle ne veut dépendre d'aucun :

> Tout le monde me plaît, et rien ne m'importune[3].

N'avoir point de maître, voilà son premier principe de conduite ; tâcher d'avoir un mari, voilà le second. Elle en trouve un qui l'enlève, croyant enlever une autre. Qu'importe ? C'est un mari. Elle est donc satisfaite. Ne la croyez ni heureuse, ni chagrine ; elle sait qu'on dispose des filles sans leur avis[4], mais elle s'arrange de façon à ce que l'avis de ses parents soit le sien. Il y a beaucoup de Phylis dans les comédies de Corneille ; mais il n'y a qu'une Angélique. Corneille lui-même a dit : « Le caractère d'Angélique sort de la bienséance en ce qu'elle est trop amoureuse et se résout trop tôt à se faire enlever par un homme qui lui doit être suspect[5]. » Mais Corneille est trop prompt à s'accuser : Angélique n'a qu'un défaut, celui d'être sincère et de croire à la sincérité des autres ; en tout cas, si on la condamne, il faut condamner Clarice, cette jeune veuve si aisément consolable, qui a le malheur d'être riche et le bonheur de pouvoir se donner, fort délicate sur l'honneur, mais assez hardie pour pro-

1. *La Place Royale*, II, 1.
2. *La Place Royale*, II, 2.
3. *La Place Royale*, I, 1.
4. *Ibidem.*
5. Examen de la *Place Royale*.

poser elle-même sa main au timide Philiste; il faut condamner aussi Mélite, qui, non moins hardiment, dit à Tircis :

> Ton mérite, plus fort que ta raison flatteuse,
> Me rend, je le confesse, un peu moins scrupuleuse.
> Je dois tout à ma mère, et pour tout autre amant
> Je voudrais tout remettre à son commandement;
> Mais attendre pour toi l'effet de sa puissance,
> Sans te rien témoigner que par obéissance,
> Tircis, ce serait trop : tes rares qualités
> Dispensent mon devoir de ces formalités[1].

Non, la vérité, c'est qu'Angélique est une exception dans le théâtre de Corneille; elle est la seule vraiment passionnée et mélancolique des héroïnes de ses comédies. Mélite a beaucoup d'esprit et un peu de coquetterie; Clarice ne manque ni d'expérience ni de décision; Célidée, si Lysandre lui échappait, serait femme à s'accommoder de Dorimant, et elle ne craint pas de le dire. Et ce ne sont là que les caractères sérieux et tendres; que dire des caractères légers et railleurs que leur oppose Corneille, fidèle à son procédé d'antithèse presque symétrique? A Mélite s'oppose la simple et franche Cloris, qui, trahie, garde son clair sourire, assez fière pour ne pas oublier, assez spirituelle pour ne pas faire étalage de son dépit; à Caliste, Dorise, dans *Clitandre;* à Clarice, dans la *Veuve,* Doris, aussi réservée, mais moins résignée que Cloris; à Angélique, Phylis, dans la *Place Royale;* à la plaintive Célidée, dans la *Galerie,* la moqueuse Hippolyte, rivale secrète de son amie et habile à embrouiller pour longtemps les fils d'une intrigue; — toutes filles à marier; toutes, sauf Angélique, mariées, au dénouement, après une vraie campagne diplomatique, poursuivie avec une intelligente persévérance; toutes satisfaites de leur sort, même quand le hasard a contrarié leur premier choix. En vérité, Alcidon n'est qu'un calomniateur, lorsqu'il prétend

> Que ce sexe imparfait, de soi-même ennemi,
> Ne posséda jamais la raison qu'à demi[2].

Qu'est-ce donc que la raison, si ce n'est pas là être raison-

1. *Mélite,* II, 8.
2. *La Veuve,* III, 3.

nadie? Les jeunes hommes, chez Corneille, ne réussissent pas à l'être plus que les jeunes filles, et Dieu sait pourtant avec quel bon sens rassis, avec quelle froideur égoïste parfois, ces philosophes précoces dissertent sur l'amour et le mariage, choses très distinctes à leurs yeux!

J'aime à remplir de feux ma bouche en leur présence;
La mode nous oblige à cette complaisance.
Tous ces discours de livre alors sont de saison :
Il faut feindre des maux, demander guérison,
Donner sur le phébus, promettre des miracles,
Jurer qu'on brisera toute sorte d'obstacles;
Mais du vent et cela doivent être tout un...
Un bien qui nous est dû se fait si peu priser,
Qu'une femme fût-elle entre toutes choisie,
On en voit en six mois passer la fantaisie...
... L'hymen de soi-même est un si lourd fardeau
Qu'il faut l'appréhender à l'égal du tombeau.
S'attacher pour jamais aux côtés d'une femme!
Perdre pour des enfants le repos de son âme!
Voir leur nombre importun remplir une maison!
Ah! qu'on aime ce joug avec peu de raison!...
La beauté, les attraits, l'esprit, la bonne mine
Échauffent bien le cœur, mais non pas la cuisine,
Et l'hymen qui succède à ces folles amours,
Après quelques douceurs, a bien de mauvais jours[1].

Qui parle ainsi? C'est Tircis, le futur époux de Mélite. Au début de la *Suivante,* Florame, le futur époux de Daphnis, ne professera pas une autre philosophie. Observons que leur situation est identique : tous deux ont été introduits près de Mélite et de Daphnis par le trop impétueux Éraste et le trop prudent Théante, qui ne croyaient pas se donner eux-mêmes des rivaux. Ces intrus n'ont-ils donc supplanté leurs amis que par pure méchanceté ou par intérêt pur? N'épousent-ils donc que la dot? Sans répondre que leur amour soit désintéressé de tout point, il est permis de ne pas leur prêter un calcul aussi vil. Nous nous heurtons ici à l'une des idées préconçues les plus chères à Corneille : l'amour est chose fatale; on essaierait en vain de s'y soustraire si l'on y est prédestiné; il envahit l'âme lorsqu'elle s'y attend le moins, il l'envahit soudain, et tout entière, et pour toujours. Mais cette théorie, qui pourra se développer à l'aise dans la tragédie cornélienne,

1 *Mélite,* I, 1.

n'est ici encore qu'à l'état de germe; si Corneille y appuyait trop il ne saurait comment conserver à ses jeunes gens leur aimable laisser-aller : il leur donne donc juste assez de scepticisme pour que leur conversion soit plus éclatante; il les fait tout ensemble assez naïfs pour aimer sincèrement, quand le temps en sera venu, assez fins pour se tenir en garde contre toutes les exagérations Rester dans la mesure, voilà leur règle de conduite; ceux qui s'y maintiennent ont mérité d'être heureux, ceux qui en sortent sont justement dédaignés ou punis.

Il est trois sortes de jeunes gens que le poète peint de traits odieux ou ridicules : ceux qui n'aiment pas assez, ceux qui aiment trop, ceux qui aiment mal, c'est-à-dire qui ne savent point aimer comme il faut.

Ceux qui n'aiment pas assez sont, dans les comédies de Corneille, plus nombreux qu'il ne paraît d'abord. En apparence, les plus froids brûlent, languissent, sont menacés d'une mort prochaine; monologues et stances, déclamations tragiques et effusions lyriques, ils n'oublient rien pour nous attendrir sur leur malheureux sort. Mais tout cela n'est que l'extérieur; écartons ces formes convenues, allons au fond, nous serons vite rassurés. Philandre, cet amoureux à madrigaux, court de Cloris à Mélite et de Mélite à Cloris; comme il n'aime vraiment ni l'une ni l'autre, nous ne sommes pas fort affligés de voir toutes les deux lui échapper, et peut-être ne l'est-il pas plus que nous. Théante n'est qu'un fat et un poltron; ses grands airs et ses petites lâchetés n'y feront rien; il devra céder Daphnis à Florame. Alidor érige en théorie son inconstance, ou plutôt son horreur de toute sujétion. Angélique l'aime-t-elle? Il est las de cette affection trop sûre, et se montre heureux qu'un ami complaisant l'aide à s'en affranchir. Le fuit-elle? Son goût se ravive; après avoir voulu la faire enlever pour un autre, il veut l'arracher au cloître et la reconquérir pour lui-même. La perd-il enfin? il s'en console en songeant que personne n'aura ce qu'il n'a pas :

Ravi qu'aucun n'en ait ce que j'ai pu prétendre,
Puisqu'elle dit au monde un éternel adieu.
Comme je la donnais sans regret à Cléandre,
Je verrai sans regret qu'elle se donne à Dieu[1].

1. *La Place Royale*, V, 8.

C'est le seul caractère soutenu de ce genre que Corneille nous peigne, et comme ce don Juan, plus faible que coupable, a son Elvire en la personne de la tendre et fière Angélique, comme Angélique elle-même, nous l'avons déjà remarqué, est une exception parmi les héroïnes comiques de Corneille, on peut en conclure que la *Place Royale* est le moins banal de ces premiers essais.

Ceux qui aiment trop ne reculent pas devant la trahison pour servir leur amour et pour écarter leurs rivaux. Les traîtres jouent un rôle important dans la comédie cornélienne; ôtez les traîtres de *Mélite* et de la *Veuve*, par exemple, les deux pièces n'existent plus. Seulement, il y a divers degrés dans la trahison, d'où il suit que les traîtres peuvent et doivent même être inégalement punis. Ainsi Alcidon est un traître doublé d'un hypocrite; infidèle à la fois à l'amitié et à l'amour, il trompe indignement, et Philiste son meilleur ami, et la sœur de Philiste, Doris, qu'il abandonne pour Clarice; c'est par un brutal enlèvement qu'il essaye de conquérir celle-ci. Nous applaudissons donc de grand cœur à la déconvenue du trompeur trompé. Au contraire, Éraste n'aime que Mélite, et c'est sa passion exclusive qui le conduit au crime, dont on le juge assez puni par un long accès de folie furieuse. Rien n'empêchera donc Éraste d'épouser Cloris, puisqu'elle est assez courageuse pour l'accepter. Faut-il prendre cette folie au sérieux, et voir en Éraste un amant passionné au point d'en perdre la raison? Ce serait chose nouvelle dans le théâtre comique de Corneille. Non, Éraste n'est pas un personnage shakspearien; sa folie n'est qu'un moyen de tragi-comédie, un prétexte à monologues, un artifice ingénieux pour dénouer l'intrigue, car c'est Éraste lui-même qui, dans son égarement, se révèle l'auteur des fausses lettres qui ont causé tout le malentendu. Observez, d'ailleurs, que la folie d'Éraste vient du succès tragique et trop complet de sa perfidie, du chagrin et de la honte que lui inspire la vue de son œuvre. Il n'est donc traître que par occasion, par entraînement passager, il ne l'est point par nature; le fond de son âme n'est pas corrompu. Alcidon, qui agit de sang-froid, est moins excusable, et pourtant Alcidon, lui aussi, n'a pas le courage de persévérer dans sa trahison; lui aussi, il rejette ce poids trop lourd, et s'accuse devant tous, comme l'avait déjà fait l'honnête Célidan, son complice involontaire. Leur trahison, dont on n'a plus besoin dès qu'elle a produit ses effets, n'a donc été qu'un moyen dramatique : ce sont des traîtres pour rire.

Ceux qui aiment mal, incapables d'inconstance et de trahison, mais aussi d'enthousiasme communicatif, sont des amants parfaits, si parfaits qu'une sorte de pitié ironique se mêle à l'admiration qu'ils inspirent. Oui, en vérité, on les plaint beaucoup plus qu'on ne les aime. Certains, tels que Célidan et Cléandre, dans la *Veuve* et dans la *Galerie,* finissent, il est vrai, par sortir d'affaire : n'ayant pu avoir Clarice et Angélique, ils ont Doris et Phylis, qu'ils ont enlevées par erreur, et se tiennent pour satisfaits d'épouser à côté, puisque après tout ils épousent. Mais ils sont aussi des amis parfaits, de fort honnêtes gens, et leur loyale amitié a droit à une récompense. Près d'eux, que de figures effacées! Que d'amants sacrifiés, depuis les amants tro discrets, comme le Lysis de la *Place Royale*, jusqu'aux amants malavisés, comme le Clarimond de la *Suivante,* pauvre naïf qui fait tout dans les formes, et s'imagine que, pour conquérir Daphnis, le plus court chemin, c'est de l'obtenir d'abord de son père!

Ces plaintifs et vertueux soupirants ignorent qu'on réussit mal dans certains rôles, lorsqu'on les prend trop au sérieux. Les meilleurs acteurs ne sont pas toujours ceux qui se livrent tout entiers pour bien duper autrui : il faut commencer par ne pas se duper soi-même. Ce n'est pas que les « jeunes premiers » de Corneille soient de vulgaires dupeurs; mais ils tiennent avant tout à n'être pas dupes. De là, ce ton d'ironie légère qui ne leur messied pas; de là, leurs faciles succès. Florame, dans la *Suivante,* raillera « le trop de respect » et le « timide silence » des amants; il se vantera de courtiser toutes les femmes et de n'en aimer aucune; aussi, sera-t-il aimé de Daphnis, qu'il aimera, d'ailleurs. Est-il vrai que *Mélite* ait été composée uniquement pour y encadrer le sonnet de Tircis? On ne sait; mais on voit assez que Tircis est un bel esprit, qui raffine sur le sentiment. A ce point de vue, l'étude de la *Galerie du Palais* est tout à fait significative : il y a là deux amants, et deux amants heureux, Dorimant et Lysandre. Tous deux sont de fins lettrés, des connaisseurs délicats. Lysandre critique les fadeurs des sonnets et des comédies d'amour : il avoue ne point comprendre ceux dont l'éloquence s'emporte trop haut, ce qui ne l'empêche pas d'être amoureux dans les règles, et de mourir par métaphore; l'aimante et coquette Célidée n'est-elle pas faite pour lui? et Dorimant, si expert aux choses de l'esprit, n'est-il pas prédestiné à

épouser la spirituelle Hippolyte, si sceptique à l'égard des hyperboles de convention :

> ..... Ces jours passés, un poëte qui m'adore,
> (Du moins à ce qu'il dit) m'égalait à l'Aurore[1].

Dans l'*Astrée* même, à tant de galanterie un peu fade se mêle une note ironique; c'est Hylas, un berger railleur, qui la fait entendre. Il y a plus d'un Hylas chez Corneille. Tant pis pour ceux qui ne savent pas sourire et, d'un ton grave, récitent leur rôle de « mourants » imaginaires! Voici sur quel haut style se met tout d'abord l'agent de Florange, prétendant à la main de Doris :

> Il n'a point encor vu de miracles pareils :
> Ses yeux, à son avis, sont autant de soleils...
> C'est le seul ornement de la machine ronde.
> L'amour à ses regards allume son flambeau,
> Et souvent pour la voir il ôte son bandeau.
> Diane n'eut jamais une si belle taille ;
> Auprès d'elle Vénus ne serait rien qui vaille ;
> Ce ne sont rien que lis et roses que son teint.

Mais la mère de Doris répond en souriant :

> Il dit ce qu'il a lu[2].

En plus d'un passage de ce genre, Corneille semble annoncer Boileau, dont le clair bon sens dissipera ces galantes billevesées. Ne croit-on pas aussi entendre d'avance la Fontaine lorsqu'on lit ailleurs :

> Un trompeur en moi trouve un trompeur et demi[3].

Combien de ces maximes, ou plaisantes, ou touchantes, sont semées çà et là!

1. *La Galerie du Palais*, III, 8
2. *La Veuve*, I, 4.
3. *La Veuve*, IV, 7.

Nous donnons aisément ce qui n'est plus à nous.....
La raison et l'amour sont ennemis jurés.....
La peine qui n'est plus augmente nos délices.....
Railler un malheureux, c'est être trop cruel....
..... Que la peine est douce à qui sert ses amis[1] !

Çà et là brillent de même quelques jolis détails, qui prouvent que le poète n'est pas exclusivement absorbé par l'étude de l'âme humaine et sait voir la nature extérieure : après un orage, par exemple, il nous montrera le ciel redevenu pur et riant :

Et déjà le soleil de ses rayons essuie
Sur ces moites rameaux le reste de la pluie[2].

C'est par ces qualités, déjà remarquables, de la forme, c'est par ce style alerte et vif du dialogue dramatique que valent les comédies de Corneille, beaucoup plus que par le fond de l'intrigue, souvent confuse ou banale, ou par la peinture des caractères, souvent flottants, sans relief original et personnel. Ces Éraste et ces Doraste, ces Lysandre, ces Cléandre, ces Philandre ou ces Philiste, ces Alidor et ces Alcidon, ces Florame et ces Florange ne vivent pas, à dire vrai, d'une vie fort distincte, malgré les prodigieux efforts qu'ils font pour sembler vivants. Il nous est impossible d'oublier Chimène, une fois que nous l'avons vue ; mais Clarice, Cloris et Caliste, et Philis, et Doris, et Dorise, comment garder le souvenir de leur physionomie? Ce sont des ombres gracieuses, de charmantes abstractions. A proprement parler, il n'y a pas là de caractère. Mais que la conversation s'engage, et nous voilà sous le charme, et nous nous laissons aller au courant facile de ce langage des honnêtes gens. L'honnête homme, défini par la Rochefoucauld[3], est « celui qui ne se pique de rien ». Si effacés que soient les personnages de Corneille, si alambiqués et raffinés que puissent sembler parfois leurs propos de galanterie, il en est plus d'un parmi eux qui justifierait cette définition : car ils ne se piquent, ni d'un esprit trop sceptique et cruel, qui témoignerait contre leur cœur, ni d'une chaleur de cœur

1. *La Veuve*, III, 1 ; II, 3 ; III, 8 ; *La Suivante*, V 1 ; *La Place Royale*, III, 4.
2. *Clitandre*, IV, 3.
3 *Maximes*, CCIII.

trop ingénue, qui nuirait à la réputation de leur esprit. En rien ils ne sont extrêmes, et s'ils s'emportent parfois à une émotion plus vive, ils se hâtent de la corriger par un sourire.

IV

PART DE LA TRAGI-COMÉDIE ET DE LA TRAGÉDIE.

Au fond, les comédies de Corneille ne sont pas très franchement comiques. On distingue, en général, parmi elles, deux tragi-comédies pures, *Clitandre* et l'*Illusion;* c'est trop restreindre la part de la tragi-comédie dans ce théâtre si complexe, où la tragédie même s'est fait déjà la sienne, où le roman tourne souvent au drame.

Il n'est pas étonnant que Hardy vieilli ait applaudi à l'heureux début du jeune Corneille, et jugé *Mélite* « une assez bonne farce ». Son influence y est partout visible. J'y distingue plus visiblement encore l'influence de Rotrou, plus jeune que Corneille de quelques années, mais entré plus tôt au théâtre. Doué d'une imagination plus désordonnée que celle de son ami, Rotrou avait commencé, lui aussi, par imiter Hardy, et voici qu'à son tour Corneille imitait Rotrou. C'est un bien étrange monstre que l'*Hypocondriaque ou le Mort amoureux*, et pourtant il s'y trouve un cinquième acte qui a dû inspirer le quatrième et le cinquième de *Mélite.* Comme le Cloridan de Rotrou, l'Éraste de Corneille devient fou par amour: comme lui, il apostrophe les divinités infernales en des vers qu'on aura peine à croire faits pour une comédie :

> Je vous entends, grands dieux! c'est là-bas que leurs âmes
> Aux Champs-Elysiens éternisent leurs flammes;
> C'est là-bas qu'à leurs pieds il faut verser mon sang;
> La terre à ce dessein m'ouvre son large flanc,
> Et jusqu'aux bords du Styx me fait libre passage;
> Je l'aperçois déjà, je suis sur son rivage.
> Fleuve, dont le saint nom est redoutable aux Dieux,
> Et dont les neuf replis ceignent ces tristes lieux,
> N'entre point en courroux contre mon insolence,
> Si j'ose avec mes cris violer ton silence[1].

1. *Mélite,* IV, 6.

La seconde pièce de Corneille, *Clitandre*, est une tragi-comédie romanesque, comme la seconde pièce de Rotrou, *Cléagénor et Doristée*. Il est vrai que Corneille, on l'a vu[1], pour imposer silence aux censeurs pédantesques de *Mélite*, se vantait, après coup, d'avoir voulu faire une pièce qui fût dans les règles et ne valût rien. La vérité, c'est qu'il ne se sentait point assez robuste encore pour être lui-même, qu'il hésitait entre tous les genres, et, comme il arrive d'ordinaire en pareil cas, allait droit au genre le plus faux, parce qu'il était le plus à la mode. Seulement, il échoua cette fois, et devait échouer : ces inventions tragi-comiques, en effet, si bizarres qu'elles soient, exigent une dextérité particulière, assez vulgaire sans doute, mais que peut donner seule l'habitude du théâtre. De plus, le mérite nouveau qu'on avait loué en *Mélite* devait être absent de *Clitandre :* comment trouver une place pour la conversation oisive des honnêtes gens, en cet enchevêtrement d'aventures qui ne laissent pas aux personnages le loisir de respirer? Comment prêter le langage de la bonne comédie à des fous mélancoliques ou furieux, qui se meuvent si manifestement en dehors de toute réalité? De tous ces éléments contradictoires Corneille composa la mixture la plus extraordinaire qu'on puisse voir.

On n'analyse pas plus le *Clitandre* de Corneille que le *Cléagénor* de Rotrou ; c'est le privilège malheureux, heureux plutôt, de ces sortes de fantaisies, qu'elles échappent à tout résumé, comme à toute définition. Je vois chez Rotrou, comme chez Corneille, des embuscades de brigands, de noirs complots déjoués par la soudaine intervention d'un libérateur chevaleresque, des enlèvements, des travestissements, des trahisons; seulement, le traître s'appelle Ozanor au lieu de s'appeler Pymante, et le travestissement de Doristée servira plus tard à la Dorise de Corneille. Même choc amusant d'incidents miraculeux; mêmes brillants coups d'épée, dignes des héros de nos chansons de geste, ou des chevaliers errants de nos romans épiques ; mêmes jeux de scène, tellement multipliés qu'ils composent souvent à eux seuls toute l'action et rendent le dialogue à peu près inutile; même facilité incroyable de locomotion, dévolue à des personnages qui ont le don d'ubiquité; mêmes brusques changements de scène, ou plutôt de décor, car, au fond, la scène est un lieu neutre et tout idéal, dont

1. Voyez la Biographie, p. IV

l'extérieur seulement est changé. Ici, nous sommes introduits dans une prison, mais dans une prison ouverte aux visiteurs bénévoles: là, s'ouvrent pour nous les profondeurs d'une forêt, mais d'une forêt d'opéra comique, où tous les personnages se rencontrent par hasard, où se trament les plus noirs attentats, tandis qu'au loin retentit le son du cor et qu'une chasse brillante suit Cloridan, le fils du roi d'Écosse. Nous sommes donc en Écosse? Il faut le croire, puisque Corneille nous le dit, mais ne nous y fions pas. A vrai dire, nous ne sommes nulle part. Est-il roi d'Écosse plus que d'un autre pays, cet Alcandre qui sait par cœur ses devoirs royaux, les récite à l'occasion, mais ne s'en souvient pas toujours, prompt à condamner son fidèle Clitandre, sur un simple soupçon, prompt à lui rendre sa faveur, juste au moment de le faire périr, et à imposer, comme compensation, à cet innocent la main de la coupable Dorise? Est-il héritier de la couronne d'Écosse, ce Cloridan, qui cherche dans la chasse une distraction à l'ennui de ne pas régner et se promet d'user largement un jour du pouvoir? Nous ne savons, mais nous comprenons que la présence d'Alcandre motive l'emprisonnement de Clitandre, qui sert lui-même à compliquer l'action. Quant à Cloridan, c'est le *deus ex machinâ* de la tragi-comédie : un orage providentiel a foudroyé son cheval sans même l'effleurer; grâce à cet heureux hasard, Dorise est sauvée, le traître Pymante confondu, Clitandre délivré, Rosidor et Caliste unis.

Au reste, le hasard est le grand allié du poète tragi-comique : c'est par hasard que le vaillant Rosidor, attaqué par des assassins masqués, trouve sous sa main une épée cachée là pour un autre dessein, et de cette lutte inégale sort vainqueur, blessé, il est vrai, mais pas assez pour en mourir, assez pour en devenir plus intéressant. C'est par hasard que Dorise échappe à Pymante et transforme en arme meurtrière une aiguille « laissée par mégarde dans ses cheveux ». Aucun développement logique des caractères, aucune situation qui en sorte naturellement; *Clitandre* est un roman d'aventures, dont les personnages parlent le langage du mélodrame : la tendre Caliste apostrophe le soleil; Rosidor, vainqueur des brigands, s'écrie :

O vous, qui me restez d'une troupe ennemie
Pour marques de ma gloire et de son infamie
Blessures, hâtez-vous d'élargir vos canaux,

Par où mon sang emporte et ma vie et mes maux...
Noires divinités, qui tournez mon fuseau,
Vous faut-il tant prier pour un coup de ciseau[1]?

Mais Rosidor est fort dépassé par le traître Pymante :

Sortez de vos cachots, exécrables furies...
Ouvre du moins, ton sein, terre, pour m'engloutir ;
N'attends pas que Mercure avec son caducée
M'en fasse après ma mort l'ouverture forcée...
Coule, coule, mon sang : en de si grands malheurs,
Tu dois avec raison me tenir lieu de pleurs.
Ne verser désormais que des larmes communes,
C'est pleurer lâchement de telles infortunes...
O toi, qui, secondant son courage inhumain,
Loin d'orner ses cheveux, déshonores sa main,
Exécrable instrument de sa brutale rage,
Tu devais pour le moins respecter son image[2]...

A qui Pymante adresse-t il cette apostrophe magnifiquement tragique? A l'aiguille de Dorise, qui lui a crevé l'œil ! La situation de Pymante est lamentable, mais son monologue a soixante-dix vers : c'est une compensation.

On regrette de trouver la tragédie où elle ne devrait pas être, mais comment méconnaître que ce soient là des accents tragiques? Longtemps après, la fière Émilie s'écriera, défiant Auguste :

Si j'ai séduit Cinna, j'en séduirai bien d'autres[3].

Mais Dorise, qui n'est point Émilie, avait déjà dit à Pymante :

Si tu ne crains mes bras, crains de meilleures armes,
Crains tout ce que le ciel m'a départi de charmes ;
Tu sais quelle est leur force, et ton cœur la ressent ;
Crains qu'elle ne m'assure un vengeur plus puissant.
Ce courroux, dont tu ris, en fera la conquête
De quiconque à ma haine exposera ta tête,
De quiconque mettra ma vengeance en mon choix[4].

1. *Clitandre,* I, 9.
2. *Clitandre,* II, 1 ; IV, 1.
3. *Cinna,* V, 2.
4. *Clitandre,* III, 5.

Clitandre est dédié au duc de Longueville; mais Mme de Longueville, qui devait reprendre pour son compte le rôle de Dorise et d'Émilie, n'avait, en 1632, que treize ans.

Au premier abord, il semble que ce soit là une bizarre exception dans le théâtre comique de Corneille, et qu'il faille aller jusqu'à l'*Illusion comique* pour trouver l'équivalent de *Clitandre*. Si l'on y regarde de plus près, on ne voit point de solution de continuité absolue entre les tragi-comédies et les comédies. Les moyens sont souvent les mêmes, et le ton ne diffère pas toujours sensiblement. Ici comme là, presque à chaque pas, on rencontre des méprises, des trahisons, des enlèvements, tels que ceux qui forment le ressort principal de la *Place Royale* et de la *Veuve*. Dans la *Veuve*, par exemple, Alcidon et Célidan, « coiffés d'un tapabord », bonnet rabattu sur les épaules, emportent de force Clarice, qui, en vain, se débat et crie : *Aux vo...!* » sans pouvoir achever son cri. Ailleurs, dans la *Galerie du Palais*, ce sont deux voleurs véritables, l'épée au poing, qui empêchent Lysandre, l'écuyer de Dorimant, de remplir la mission dont son maître l'a chargé. Curieux témoignage, confirmé par plus d'un contemporain, de la sécurité dont on jouissait alors dans les quartiers les plus fréquentés de Paris!

Ce dialogue même, dont on admire l'alerte vivacité, à certains moments, semble hésiter entre le ton de la comédie et celui de la tragédie. La langue est exquise, le ton n'est pas toujours juste : singuliers personnages de comédie que ces jeunes gens au sourire discret, à l'émotion facile! Voici Philiste; il est au comble du bonheur, puisqu'il obtient celle qu'il aime, et pourtant à quoi pense-t-il? à raffiner sur son bonheur, dont il trouve des raisons pour être triste, à répéter le mot de Lucrèce sur l'amertume qui se mêle aux joies les plus vives:

Et l'excès des plaisirs qui me viennent charmer
Mêle dans ces douceurs je ne sais quoi d'amer[1].

Pour faire entendre les choses les plus simples, ils usent souvent du langage le plus solennel : pour affirmer la sincérité de ses sentiments, Daphnis atteste « le bras qui lance le tonnerre »;

1. *La Veuve*, V, 7

pour accorder la main de sa fille et assurer qu'il ne violera pas sa promesse, le père de Daphnis s'écrie :

> Me foudroie en ce cas la colère des cieux[1] !

Mais c'est surtout dans les monologues qu'ils grossissent volontiers la voix et que la comédie cesse d'être comique. En peut-il être autrement? Le monologue, cette forme animée de l'analyse psychologique, qui admet, qui exige tous les mouvements passionnés, est tragique, disons plus, est lyrique par son essence même. Corneille en fait un emploi vraiment abusif, même dans les cinq comédies proprement dites, qui n'en contiennent pas moins de cinquante; les deux dernières, *la Suivante* et *la Place Royale*, en comptent chacune une douzaine : monologues furieux d'Amarante, monologues larmoyants d'Angélique, « en malheurs sans seconde ». Les retours amers sur soi-même, les apostrophes au ciel et aux astres, les imprécations y foisonnent. En ces effusions, tantôt l'alexandrin prend une ampleur inattendue, tantôt il cède la place à des stances qui annoncent d'assez loin celles du *Cid* et de *Polyeucte*. Ainsi, dans la *Galerie du Palais*, Célidée exprimera les cruelles hésitations de son âme en deux monologues, différents de forme plus que de ton :

> Quel étrange combat! Je meurs de le quitter,
> Et mon reste d'amour ne le peut maltraiter...
> Je vois mieux ce qu'il vaut lorsque je l'abandonne,
> Et déjà la grandeur de ma perte m'étonne[3]...
>
> Quand je m'en veux défaire, il est parfait amant;
> Quand je veux le garder, il n'en fait plus de compte;
> Et, n'ayant pu le perdre avec contentement,
> Je le perds avec honte.
>
> Ce que j'eus lors de joie augmente mon regret;
> Par là mon désespoir davantage se pique ;
> Quand je le crus constant, mon plaisir fut secret,
> Et ma honte est publique[4].

1. *La Suivante*, V, 6.
2. *La Place Royale*, IV, 8.
3. *La Galerie du Palais*, II, 7.
4. *Ibid.*, III, 10.

Ne reconnaît-on pas là ce luxe d'antithèses, ce cliquetis de mots un peu puéril qui caractériseront les monologues de la tragédie cornélienne? Ne sont-ce que des ressemblances de forme? Et n'a-t-on pas le droit de dire que déjà la tragédie est en germe dans cette comédie si facilement tragique? Qu'on en juge par un exemple, emprunté à la *Suivante*. La situation y est, au fond, analogue à celle du *Cid*, car il s'agit de deux amants qui sont, ou plutôt se croient séparés par la volonté despotique d'un père. Sans doute Florame n'est pas Rodrigue; il n'est pas obligé de provoquer le père de Daphnis; il n'a pas à venger le sien, et pourtant le monologue de Florame débute comme celui de Rodrigue, et se continue de même :

Dépourvu de conseil comme de sentiment,
L'excès de ma douleur m'ôte le jugement.....
Crois-tu qu'aimant Daphnis, le titre de son père
Débilite ma force ou rompe ma colère?...
Tu mourras, et je veux, pour finir mes ennuis,
Mériter par ta mort celle où tu me réduis.....
Daphnis, à mes fureurs ma bouche abandonnée
Parle d'ôter la vie à qui te l'a donnée!...
Je condamne à l'instant ce que j'ai résolu :
Je veux, et ne veux plus sitôt que j'ai voulu ;
Je menace Géraste, et pardonne à ton père :
Ainsi rien ne me venge et tout me désespère[1].

Clindor est encore moins Polyeucte, et pourtant, dans sa prison, au début d'un monologue qui ne manque pas de chaleur, il s'écrie :

Aimables souvenirs de mes jeunes délices, etc.[2].

« Ah! fortune ennemie! », s'écriera plus loin le même Clindor. C'est que nous sommes à la veille même du *Cid*. L'*Illusion comique* n'a pour nous que cet intérêt relatif, mais considérable encore : elle est de l'an 1636.

Il y a de tout dans l'*Illusion comique :* une part de féerie, comme dans *Clitandre*, une part de comédie, de tragi-comédie et de tragédie. On dirait qu'avant d'abandonner définitivement

1. *La Suivante,* IV, 8.
2. *L'Illusion comique,* IV, 7.

ce genre hybride, Corneille a voulu condenser, faire entrer de force et pêle-mêle dans une dernière œuvre les éléments contradictoires dont étaient faites ses œuvres précédentes.

La féerie, elle est partout à ce début du XVIIe siècle. Pour ne parler que de Rotrou, dont on a déjà remarqué l'influence directe sur le développement du génie de Corneille, il y a une devineresse dans l'*Hypocondriaque*, un magicien dans la *Bague de l'oubli*, un autre magicien dans l'*Innocente infidélité*, où Cloriante dit à Hermante :

> Je connais un vieillard dont les secrets divers
> Peuvent faire changer et périr l'univers :
> Il arrête d'un mot la lumière naissante ;
> Il rend la mer solide et la terre mouvante,
> Il brise les rochers, il aplatit les monts
> Et dispose à son gré du pouvoir des démons [1].

C'est à peu de chose près ce que dit Dorante à son ami Pridamant, lorsqu'il lui vante, avec une foi ingénue, Alcandre,

> Ce mage, qui d'un mot renverse la nature [2],

mage de bon goût, d'ailleurs, et de bon ton, qui s'environne d'un appareil terrible, mais est le premier à en sourire; mage complaisant et délicat, qui exerce son art en amateur, pour le plaisir d'obliger les honnêtes gens. Après lui avoir présenté son ami, Dorante s'éloignera discrètement; on ne le reverra plus. Le magicien et son « client » resteront seuls, et une nouvelle pièce s'ouvrira, dont la première ne sera plus que le cadre : dans un lointain mystérieux, Alcandre fera voir à Pridamant les aventure du fils dont il pleure le départ. Si jamais la duplicité d'action a été manifeste, c'est assurément dans l'*Illusion comique*. Toutefois ces deux actions, qui s'emboîtent si étrangement l'une dans l'autre, ont un lien qui les unit, c'est l'affection paternelle de Pridamant, ce père à la voix un peu rude, au cœur si tendre, qui a vainement cherché son fils à travers l'Europe et n'est point encore découragé.

1. *L'Innocente infidélité*, I, 2.
2. *L'Illusion comique*, I, 1.

L'amour, pour le trouver, me fournira des ailes[1].

Comme le Ménédème de Térence, il se repent de sa rigueur et s'en accuse :

Je croyais le dompter à force de punir,
Et ma sévérité ne fit que le bannir[2].

S'il n'était que le témoin passif de la fantasmagorie qu'Alcandre déroule devant ses yeux, nous l'aurions vite oublié ; mais il nous rappelle de temps à autre sa présence par quelques cris où se trahit une émotion vraie :

O dieux ! je sens mon âme après lui s'envoler.....
Adieu ! je vais mourir, puisque mon fils est mort[3].

Il renaît à la vie en apprenant qu'il s'agit d'une mort fictive, que son fils est comédien et vient de jouer un rôle tragique. Père affectueux, il est heureux de voir son fils vivre et prospérer ; bourgeois positif, il sent s'évanouir ses défiances à l'égard du théâtre, dès qu'il sait que le métier est lucratif.

Il n'y a pas de conclusion à cette action, pour ainsi dire, extérieure, car l'annonce du prochain départ de Pridamant pour Paris ne saurait être un dénouement. C'est l'action intérieure et secondaire sur laquelle le poète a concentré toute la lumière ; c'est la partie épisodique qui est devenue la partie essentielle. Le chagrin du père nous touche, mais ne saurait suffire à soutenir l'intérêt d'une pièce, surtout comique ; aussi reste-t-il dans la pénombre ; ce qui est mis en relief, ce qui mérite de captiver notre attention, ce sont les aventures du fils. Non pas que ce fils soit toujours digne de notre sympathie. Le jeune Clindor est un aventurier, un bohème, comme on dirait aujourd'hui. Il a volé son père en le quittant ; bientôt sans ressources, il a fait un peu de tous les métiers : tour à tour charlatan, diseur de bonne aventure, écrivain public, clerc de notaire, montreur de singe,

1. *L'Illusion comique*, I, 2.
2. *Ibid.*, I, 1.
3. *Ibid.*, II, 1 ; V, 5

chansonnier populaire, romancier, solliciteur au Palais, vendeur de chapelets de baume, valet, comédien, il est l'ancêtre de Gil Blas, entreprenant, séduisant, aimé comme lui, mais aussi peu scrupuleux sur le choix des moyens. Il est à la fois Almaviva, par la grâce irrésistible de la jeunesse, et Figaro, par la souplesse de l'esprit. Almaviva, caché précisément sous le nom de Lindor, n'a qu'à se montrer pour conquérir le cœur de Rosine; la Rosine de Clindor, Isabelle, à première vue, aime ce jeune premier accompli, et l'aime pour lui-même, malgré l'humilité de sa fortune présente :

Un amour véritable
S'attache seulement à ce qu'il voit d'aimable;
Qui regarde les biens ou la condition
N'a qu'un amour avare ou plein d'ambition,
Et souille lâchement par ce mélange infâme
Les plus nobles désirs qu'enfante une belle âme[1].

Ce valet qui se sent fait pour commander, rival heureux du maître qu'il sert et qu'il dupe, comme Figaro, se redresse fièrement quand on l'insulte:

Si le ciel en naissant ne m'a fait grand seigneur,
Il m'a fait le cœur ferme et sensible à l'honneur,
Et je pourrais bien rendre un jour ce qu'on me prête[2].

A un certain moment même, ce galant de comédie devient presque un héros tragique : bâtonné par les gens d'Adraste, son rival malheureux, il se défend, et le tue ; emprisonné, condamné à mort, satisfait de mourir, puisqu'il meurt pour Isabelle, il analyse curieusement ses sensations, il observe que « la peur de la mort le fait déjà mourir [3] », mais il est prêt, et montre quelque impatience des lenteurs du bourreau :

Fais ton office, ami, sans causer davantage[4]

1. *L'Illusion comique,* II, 6.
2. *Ibid.,* II, 7.
3. *Ibid.,* IV, 7.
4. *Ibid.,* IV, 8.

Il est superflu d'ajouter que Clindor ne meurt pas : le geôlier a été gagné par Lyse, la suivante d'Isabelle, une soubrette alerte et fine, dont Clindor nous trace ce charmant portrait :

L'esprit beau, prompt, accort, l'humeur un peu railleuse,
L'embonpoint ravissant, la taille avantageuse,
Les yeux doux, le teint vif et les traits délicats,
Qui serait le brutal qui ne t'aimerait pas [1] ?

Clindor a donc aimé Lyse comme Isabelle, la soubrette comme la maîtresse? Il en a fait semblant, du moins, et, pour expliquer son apparente infidélité, il lui a dit, dans un langage qui n'a plus rien de tragique :

L'amour et l'hyménée ont diverse méthode :
L'un court au plus aimable, et l'autre au plus commode.
Je suis dans la misère, et tu n'as point de bien ;
Un rien s'ajuste mal avec un autre rien,
Et, malgré les douceurs que l'amour y déploie,
Deux malheureux ensemble ont toujours courte joie [2].

Elle méritait d'être aimée pour des motifs moins intéressés cette Isabelle à la fois tendre et résolue. Bien plus que sa suivante Lyse (trop passionnée, malgré son esprit et sa grâce, pour être tout à fait une soubrette de comédie), elle laisse deviner ce que seront les personnages féminins dans la comédie renouvelée par Molière. N'est-ce pas l'ingénue et tendre Agnès qui parle par sa bouche, lorqu'elle dit à Clindor :

Un coup d'œil vaut pour vous tous les discours des autres [3]?

Mais n'est-ce pas une autre Henriette, sérieuse et franche, qui tient à déclarer nettement son aversion au glorieux Adraste, prétendant toujours éconduit, jamais découragé? N'est-ce pas elle qui, avec une douce fermeté, prie qu'on lui laisse le soin de son propre bonheur?

1. *L'Illusion comique*, III, 5.
2. *Ibid.*, III, 5.
3. *Ibid.*, I', 6.

> Mon père peut beaucoup, mais bien moins que ma foi :
> Il a choisi pour lui, je veux choisir pour moi [1].

Le pauvre Gérnote, un père noble de l'ancienne comédie, s'arrête, effaré, devant cette rébellion inattendue. Il n'en peut croire ses oreilles, lorsque, simplement, sans déclamer, le sourire aux lèvres, sa fille lui définit ce « je ne sais quoi que le Ciel nous inspire », cette « Providence », dont l'ordre souverain fait éclore les sympathies involontaires, et d'avance assortit les âmes [2]. Où donc a-t-elle pu apprendre « cette philosophie »? Dans son impatience, incapable de convaincre une fille qui en sait tant, il prétend la contraindre ; il essaye d'imposer son autorité en quelques paroles maladroitement brutales :

> Je sais ce qu'il vous faut beaucoup mieux que vous-même...
> Après tout, je le veux ; cédez à ma puissance...
> Ne me répliquez plus quand j'ai dit : Je le veux [3].

A quoi bon répliquer? Isabelle se tait, mais garde intacte sa résolution, et l'accomplit. Clindor est-il en danger, elle ira le chercher dans sa prison, elle le suivra dans sa fuite, elle partagera son existence aventureuse, et, s'il se fait comédien, elle se fera comédienne.

Telle est la part de la comédie dans l'*Illusion*; encore cette comédie n'est-elle presque jamais sans mélange : la jalousie de la suivante Lyse, la passion croissante d'Isabelle, la basse vengeance et la mort d'Adraste, l'emprisonnement de Clindor, ont quelque chose, sinon de la tragédie, du moins de la tragi-comédie. Mais la part de la tragi-comédie véritable est presque tout entière dans le rôle de Matamore. Il y a aussi un Matamore dans l'*Amélie* de Rotrou, qui est de la même année que l'*Illusion* : mais chez Rotrou, qui, longtemps encore, resta fidèle à la tragi-comédie, ces caricatures étonnent moins. Il semble, au contraire, que la voix de Matamore sonne faux à côté de la voix déjà si juste de Clindor, son valet, et de la moqueuse Isabelle, qui se

1. *L'Illusion comique*, II, 6.
2. *Ibid.*, III, 1.
3. *Ibid.*, III, 1.

joint à Clindor pour le duper. Ces personnages de capitans, que le théâtre latin n'avait pas ignorés, ces tueurs de Mores (*Mata-Moros*) que les Espagnols s'étaient plu à décrire de pied en cap, faisaient beaucoup rire nos pères, et nous arrachent à peine un sourire un peu surpris. La parodie est trop énorme. Il y a pourtant plus d'un trait franchement comique dans le portrait du matamore de l'*Illusion*, tour à tour glorieux et poltron, selon qu'on lui cède ou qu'on lui résiste; mais tous ces traits sont chargés à plaisir. Deux exemples suffiront à montrer à quel point l'hyperbole est parfois démesurée, sans cesser d'être amusante ; le premier est emprunté à la scène II de l'acte II ; Matamore y dialogue avec son valet, sur ce ton déjà tout tragique :

Le seul bruit de mon nom fait tomber les murailles
Défait les escadrons, et gagne les batailles.
Mon courage invaincu contre les empereurs
N'arme que la moitié de ses moindres fureurs[1].

On a remarqué que Boileau a eu peu de chose à changer aux deux premiers vers pour glorifier la vaillance de Condé dans l'*Épître* IV, et que, dans le troisième, ce terme énergique d'*invaincu*, qui devait trouver un si noble emploi dans le *Cid* et dans *Horace*, est pour la première fois employé par Corneille. N'est-ce rien que de faire songer à de telles œuvres? La comédie, pourtant, il faut l'avouer, est bien loin; la voici qui reparait. Matamore nous en a obligeamment prévenus :

Quand je veux, j'épouvante, et quand je veux, je charme[2].

Après les exploits de guerre, voici donc les aventures d'amour; mais l'étalage de la vanité n'est pas moins puéril que celui de la vaillance :

Le Soleil fut un jour sans se pouvoir lever,
Et ce visible dieu, que tant de monde adore,
Pour marcher devant lui ne trouvait point d'Aurore :
On la cherchait partout, au lit du vieux Tithon,
Dans les bois de Céphale, au palais de Memnon;

1. *L'Illusion comique*, II, 2.
2. *Ibid.*, II, 2.

que son fils est dûment assassiné. Par bonheur, la toile ne tarde pas à se relever, et nous voyons les comédiens, y compris les morts, occupés à compter la recette du jour. On est donc toujours ramené à la comédie, mais la tragédie a fait une apparition timide.

Comédie ou tragédie, tragi-comédie ou féerie, qu'importe! Par la liberté de la fantaisie, par la hauteur du ton, par l'entassement curieux des aventures, par le pittoresque du cadre, l'*Illusion* est une pièce tout espagnole. Pour qui sait lire et comparer, il est évident que Corneille y obéit, sciemment ou non, à une influence nouvelle. *Clitandre* déjà est un pur roman, dont l'invraisemblance nous choque ou nous égaye; l'*Illusion* est plus invraisemblable encore que *Clitandre*, mais d'une invraisemblance plus poétique et plus originale, qui ne déplaît pas. Il y a comme un rayon de soleil qui s'y joue, un rayon de l'aurore du *Cid* qui est sur l'horizon. Oui, à cette époque déjà, Corneille devait lire les Espagnols, et nous en avons une preuve assez précise dans l'*Illusion* même. Voulant faire comprendre à Pridamant l'ingéniosité de ressources que son fils avait déployée pour vivre, Alcandre se servira de cette comparaison :

> Enfin, jamais Buscon, Lazarille de Tormes,
> Sayavèdre et Gusman ne prirent tant de formes [1].

Que sont Gusman d'Alfarache et Sayavèdre, Lazarille de Tormes et Buscon? des héros de romans espagnols. Il est vrai que ces romans avaient été traduits en français, mais l'important n'est pas de savoir si Corneille avait lu les Espagnols dans le texte, c'est de constater qu'il les avait lus, et qu'il avait gardé de cette lecture une impression ineffaçable. On admettra, d'ailleurs, malaisément, que, quelques mois avant le *Cid*, Corneille ne portât pas en lui déjà son chef-d'œuvre, impatient de naître. Déjà donc il avait passé à l'Espagne, et donné aux Espagnols, vaincus aux frontières, la revanche la plus glorieuse qu'ils pussent souhaiter.

En un mot, dans l'*Illusion*, Corneille dit adieu à la comédie, mais ce ne sera pas un adieu définitif, et, dans le *Menteur*, un autre Géronte parlera plus tard, sans effort, le langage à demi

1. *L'Illusion comique*, I, 3.

tragique de ses devanciers; il salue la tragédie qui se lève, mais la tragédie de l'avenir ne rompra pas tout à fait avec la comédie d'autrefois. Que sera le *Cid,* sinon la plus magnifique des tragi-comédies? Ainsi, la comédie et la tragédie de Corneille s'éclairent l'une par l'autre : à lire les comédies, on peut deviner ce que sera la tragédie, vers laquelle le poète incline de plus en plus; mais on courrait risque de mal comprendre les tragédies, si l'on ignorait les comédies qui les précèdent, qui les préparent, qui en sont inséparables.

Assurément, il serait puéril de les mettre au niveau des belles œuvres qui suivront : « Les premières comédies de Corneille, a écrit La Bruyère, sont sèches, languissantes, et ne laissaient pas espérer qu'il dût ensuite aller si loin, comme ses dernières font qu'on s'étonne qu'il ait pu tomber de si haut. » C'est le contraire qui semble vrai : l'étude des premières pièces explique, non seulement la perfection, nullement hâtive et imprévue, des œuvres de sa maturité, mais les causes de sa prompte décadence, dont on a du reste exagéré la profondeur. De *Mélite* à l'*Illusion,* nous voyons s'affiner et s'affermir ce style qui sera plus tard si plein, si naturellement héroïque, et se mûrir ce génie, qui se trompe sur la vraie route à suivre, mais se trompe avec esprit, car le grand Corneille, quoi qu'on en ait dit, a de l'esprit; et du meilleur; il en aura toujours, même alors qu'il aura du génie; il en aura trop peut-être, et, de même qu'on rencontre dans les situations de la comédie le style et le ton tragiques, de même on sera surpris de rencontrer le ton et même les caractères de la comédie dans les situations les plus tragiques. Peu à peu, ces brillants défauts mêlés aux qualités brillantes, ces inégalités, ces contradictions, altéreront la belle simplicité de la tragédie cornélienne, et le poète, après avoir parcouru une longue carrière, semblera revenu à son point de départ. Qualités et défauts, tout cela est en germe dans les comédies de Corneille, et c'est pourquoi toute étude générale du théâtre de Corneille doit s'ouvrir par cette étude particulière.

ÉTUDE SUR MÉDÉE.

Si *Médée* n'était qu'une de ces médiocres tragédies, perdues dans la foule des tragédies de la décadence, une sœur aînée de *Pulchérie,* quelques mots suffiraient pour signaler, et les quelques beautés qu'on y voit briller, et les nombreuses taches qui la déparent. Mais elle est la seule tragédie qui précède le *Cid,* et elle ne lui est antérieure que d'un an : à ce seul titre, elle mérite une étude spéciale, car toutes les qualités et aussi tous les défauts de Corneille tragique y sont en germe, et, pour ainsi dire, en puissance. Sous quelles influences s'est formé ce génie tragique, mûr si vite et si vite aussi altéré, quels modèles s'est-il proposé d'abord, quels modèles au contraire a-t-il tout d'abord écartés? Il importe de le savoir, avant d'étudier les chefs-d'œuvre, car, eux-mêmes, les chefs-d'œuvre ne sont pas animés d'un autre esprit, et si la vraie grandeur, à peine entrevue dans *Médée,* resplendit de tout son éclat dans le *Cid, Horace, Cinna,* les fautes de goût qui s'étalent complaisamment aux yeux dans *Médée,* atténuées, mais sensibles encore, reparaîtront au milieu des scènes les plus admirables, comme un souvenir du passé et une menace pour l'avenir.

I

MÉDÉE CHEZ EURIPIDE.

Les aventures et les crimes légendaires de Médée devaient vivement préoccuper l'imagination des anciens. Cette figure étrange, à la fois tendre et farouche, avait pour elle, et l'attrait mystérieux qu'exerce toute puissance surnaturelle, et la séduction presque irrésistible de la passion sincère, et aussi cette involontaire sym-

pathie qui s'attache aux grands malheurs, parfois même aux grands crimes, quand cette sincérité de passion les relève, quand le coupable semble avoir obéi à un entrainement fatal. Or, il ne faut pas oublier que, dans la légende antique, Médée est égarée par Vénus, dont la rancune personnelle s'acharne contre toute la race du Soleil.

Dès la quatrième Pythique, sorte de petite épopée lyrique, où Pindare chante l'expédition des Argonautes, Médée nous apparaît avec le caractère qui lui sera conservé à travers les siècles : elle est déjà « la vindicative Médée ». La vengeance de Médée, tel est en effet, le sujet de la tragédie à laquelle Euripide a donné le nom de son héroïne, et qui compte parmi les plus émouvantes de son théâtre[1]. Elle a tout sacrifié à Jason; Jason l'abandonne et la trahit en épousant Créuse, fille du roi de Corinthe, Créon. De là son désespoir et sa fureur; de là sa résolution atroce d'égorger ses propres enfants, non parce qu'elle les hait, mais parce que Jason les aime, et parce qu'elle veut le frapper en les frappant. Si légitime pourtant que soit son indignation, un tel crime commis par une mère est plus que révoltant; il est dramatiquement invraisemblable, si le poète n'a l'art de nous y préparer. C'est précisément à préparer, à expliquer d'avance un tel crime qu'Euripide s'applique dans la première partie de sa pièce.

Avec une adresse extrême, il nous présente d'abord, non pas Médée elle-même, dont la brusque violence nous étonnerait, mais la nourrice de Médée, personnage familier dont les plaintes nous touchent, dont les tristes pressentiments nous saisissent; car depuis longtemps elle connaît Médée, elle sait jusqu'où peut aller l'emportement de cette nature indomptable. « Elle hait ses enfants, et leur vue ne réjouit plus son cœur. Je tremble qu'elle ne médite quelque coup imprévu, car elle est d'un caractère violent, incapable de supporter une injure. »

Et quelle injure peut être plus sanglante? Jason vient, presque sous ses yeux, au grand jour, épouser Créuse, et ne songe pas à cacher son bonheur. Il fait plus : sans doute pour se débarrasser de témoins importuns, il permet qu'on bannisse ses enfants avec leur mère. C'est ce qu'apprend à la nourrice le gouverneur des enfants de Jason et de Médée : près de la fontaine sacrée de Pirène, où la foule s'assemble pour jouer aux dés, où les vieillards propagent et commentent les nouvelles, il a su l'arrêt cruel porté contre ses jeunes maîtres. Et la nourrice, toujours en proie à ses pressentiments, s'écrie : « Ne les laisse pas à la portée d'une mère irritée, car je l'ai déjà vue attacher sur eux des regards

1. Dans sa jeunesse, André Chénier s'exerçait à la poésie en traduisant le début de la pièce grecque.

furieux, comme si elle nourrissait quelque secret dessein: son courroux, j'en suis sûre, ne s'apaisera pas avant d'avoir fait quelques victimes. »

Nous voilà prévenus, et cela sans appareil terrible, sans effort qui altère la simplicité du drame : une conversation familière de deux personnages subalternes a suffi pour nous préparer à la catastrophe prochaine. Médée n'a pas encore paru, mais on l'entend derrière le théâtre, qui, seule, égarée, exhale en cris incohérents sa fureur naissante : « Mourez, enfants maudits d'une mère odieuse, mourez avec votre père, et que toute notre maison périsse ! » A ces cris font encore écho les plaintes de la nourrice : « Ah ! malheureuse que je suis ! en quoi tes fils sont-ils coupables du crime de leur père ? Pourquoi les hais-tu? Pauvres enfants, je crains fort qu'il ne vous arrive malheur ! »

Alors enfin Médée peut se montrer à nous : désormais, nous sommes prêts à partager sa douleur, à comprendre sa colère. Cette âme passionnée franchit d'un bond la limite des émotions moyennes où s'arrêtent les âmes vulgaires, et se porte fiévreusement aux extrêmes. Jason était tout pour elle; en le perdant, elle a tout perdu. Ce n'est point assez encore, et son délire n'a pas atteint au paroxysme : pour en justifier d'avance les emportements, il faut que le *crescendo* dramatique se poursuive, et que de plus en plus on voie grandir, par une progression naturelle, logique, nécessaire, l'exaspération de la femme délaissée. Voici que Créon, un despote impérieux et hypocrite, dont la froide cruauté s'enveloppe d'une feinte bonhomie, la chasse brutalement de ses États. Voici que Jason lui-même, odieux et lâche tout à la fois, apparaît à son tour, non pour s'excuser de sa trahison, mais pour féliciter celle qu'il a trahie d'en être quitte pour l'exil !

En vain, dans un récit que l'indignation rend éloquent, Médée le fait-elle souvenir de ses bienfaits; c'est à Vénus seule qu'il veut tout devoir : « Quant aux services que tu m'as rendus, je ne me plains pas. Toutefois, tu as reçu pour prix de mon salut plus que tu ne m'as donné, comme je vais te l'apprendre. D'abord, tu habites la Grèce au lieu d'un pays barbare; tu as appris à connaître la justice et à préférer l'action des lois à l'emploi arbitraire de la force. Tous les Grecs ont reconnu ton savoir, et tu as acquis de la gloire, tandis que, si tu habitais aux dernières limites du monde, on ne parlerait point de toi. » Médiocre consolation sans doute aux yeux d'une femme « barbare »; mais Jason, qui est grec, ne conçoit point de bonheur au-dessus de celui-là. Il croit avoir fait à Médée un grand honneur en l'épousant jadis, et il trouve tout simple de quitter aujourd'hui cette Asiatique, cette Scythe farouche, pour épouser une femme civilisée, une

Grecque. Après la catastrophe, il s'écriera encore : « Non, jamais une femme grecque n'aurait eu cette audace. »

C'est donc avec aisance qu'il justifie sa conduite, inspirée par l'intérêt même de Médée et de ses enfants. Qu'a-t-il voulu? Mettre leur existence à l'abri du besoin, leur donner des rois pour protecteurs et pour frères. Et Médée l'accuse! Quelle ingratitude! Au sein du bonheur elle se juge malheureuse. Voilà bien les femmes! Il continue ainsi, avec un cynisme jamais démenti, un plaidoyer qui se tourne bientôt en réquisitoire : « C'est toi qui l'as voulu, ne t'en prends à personne qu'à toi. » En vérité, Médée a trop facilement le beau rôle, lorsqu'en face de cet impassible ergoteur elle se dresse, frémissante, lorsqu'elle refuse de rien accepter de lui, lorsqu'elle se dit que tant de lâcheté ne saurait demeurer impunie. Dès lors, elle est toute à sa vengeance, et les événements se précipitent.

Il semble même qu'en un pareil sujet le dénouement doive être prompt : Médée n'est-elle pas magicienne? Ne lui suffit-il pas de vouloir pour anéantir ses ennemis? Mais le poète grec, avant tout préoccupé de peindre une âme orageuse, voit et nous fait voir en Médée la femme, beaucoup plutôt que la magicienne. Si Médée était toute-puissante et se servait aussitôt de sa toute-puissance, il n'y aurait plus en son cœur de combat entre les sentiments opposés, entre le désir de la vengeance et la tendresse maternelle, entre l'amour qu'elle ne peut s'empêcher de garder à Jason et la fureur que lui inspire sa trahison ; par suite, il n'y aurait plus de drame. Déjà, elle s'est demandé comment elle pourrait punir le traître, et ses hésitations nous ont bien fait voir qu'elle ne se croyait pas à l'abri de tous les périls humains. Irait-elle, en effet, frapper les deux nouveaux époux jusqu'en leur chambre nuptiale? mais elle serait bientôt saisie. Essayerait-elle de les faire périr par le poison? Mais où trouver ensuite un refuge? Elle se résout donc à ne recourir qu'à la ruse. Par bonheur, un allié inespéré lui arrive : c'est le vieux roi d'Athènes, Ægée, qui, désolé de la stérilité de son mariage, est venu consulter l'oracle d'Apollon. Médée lui promet un fils, mais exige, en échange de cette assurance, le serment solennel qu'il ouvrira ses États à la fugitive et l'y protégera contre tous. Alors, mais alors seulement, elle agit, trompe Jason par sa feinte soumission, et envoie ses enfants eux-mêmes porter à sa rivale, sous prétexte de l'apaiser en leur faveur, un voile de fin tissu et une couronne, qui s'attacheront à elle et la dévoreront d'une flamme mystérieuse.

Le chœur ne s'y trompe pas, et perd toute espérance de voir épargner les pauvres enfants : « Les voilà sur le chemin de la mort. » Ils reviennent pourtant, ils sourient à leur mère, qui les

embrasse en pleurant : « Que leur peau est douce, et suave leur haleine! » Ainsi, au fond du cœur de Médée, l'amour maternel vit encore; mais l'orgueil offensé l'étouffe : n'aura-t-elle pas la force de se venger? Apprêtera-t-elle à rire à ses ennemis? Déjà deux d'entre eux ont péri : cette parure, dont la coquette princesse s'est revêtue avec une joie tout enfantine, a déjà accompli son œuvre sinistre : Créuse est morte, et son père, en voulant la secourir, a péri comme elle. Triomphante, Médée s'exalte de plus en plus dans sa haine; ses enfants prennent peur, appellent au secours, se pressent en se lamentant vers la porte, qu'ils trouvent fermée. Bientôt leur voix s'éteint, le crime est accompli; dans les airs apparaît Médée, montée sur un char magique qui va l'emporter vers Athènes; elle jouit à loisir du désespoir de Jason, qu'elle rend seul responsable du meurtre de ses enfants : « O mes fils, vous périssez victimes de la perfidie d'un père! » Elle refuse à ce père désespéré la triste joie d'ensevelir ces corps innocents.

Dans ses *Études sur les tragiques grecs*, M. Patin essaye de relever la bassesse du caractère de Jason en faisant ressortir la sincère vivacité de son amour paternel; mais il faut avouer que cet amour paternel tarde quelque peu à se manifester par des signes visibles. Dans toute la première partie de la pièce, Jason se résigne sans effort à se séparer de ses enfants, à les voir suivre leur mère en exil. Ce n'est pas de lui-même qu'il a l'idée de solliciter leur grâce. S'il aime à mettre en avant leur intérêt, c'est qu'il a honte de parler seulement du sien, c'est qu'il y voit une excuse honorable d'une conduite qui le déshonore. Autant donc est énergique et naturelle la peinture du caractère de Médée, autant le caractère de Jason est fait pour décourager la sympathie. Aucun artifice ne peut excuser le crime de la mère, mais on peut le rendre vraisemblable, et Euripide y a réussi. Est-ce pour mieux atteindre ce but qu'il a fait son Jason si odieux, disons plus, si répugnant? Quoi qu'il fasse pourtant, il y a dans ces situations et ces sentiments imposés par la légende quelque chose de pénible que tout son art n'a pu dissimuler. Ajoutons-y les froides dissertations qui lui sont familières et qui glacent les scènes les plus pathétiques, les froides déclamations contre les femmes, les traits d'esprit, les maximes philosophiques prodiguées hors de leur place, et nous comprendrons comment une tragédie, si émouvante par endroits, produit une impression d'ensemble si équivoque.

Qu'ont fait de ces deux caractères les poètes qui ont suivi? Ils semblent s'être appliqués à gâter les beautés de l'un, comme à exagérer les défauts de l'autre : Médée, ce personnage si vraiment tragique et humain, est devenue chez eux une héroïne de tragi-comédie fantastique; Jason, déjà tragi-comique, devient plus ridi-

cule encore et plus odieux, s'il est possible. C'est par là que la *Médée* de Corneille est inférieure à celle d'Euripide; mais le vrai coupable, ce n'est pas l'auteur de la *Médée* française, c'est l'auteur de la *Médée* latine, le déclamatoire et sentencieux Sénèque.

II

LA « MÉDÉE » DE SÉNÈQUE.

Dans ses *Suasoriæ*, Sénèque le père cite ce vers de la *Médée* d'Ovide, longtemps célèbre et aujourd'hui perdue :

Feror húc illúc, ut plena deo.

Nous avons peine à concevoir que le génie facile et frivole d'Ovide ait osé s'attaquer à un sujet si terrible, et, plus encore, qu'il ait réussi dans son entreprise. Toutefois, ce vers suffit pour nous apprendre dans quel esprit il avait écrit sa *Médée*. Son héroïne devait moins paraître une criminelle digne d'horreur qu'une victime digne de pitié, dominée et poussée au crime par une sorte de passion fatale, presque inconsciente et irresponsable. Tout autre est la conception de Sénèque le tragique. Non seulement il ne nous épargne aucune des horreurs que, dans son *Art poétique*, Horace avait proscrites de la scène :

Ne pueros coram populo Medea trucidet;

mais il dénature l'esprit du drame antique, de ce drame qui devient si facilement répugnant, dès que tout n'y semble pas entraîné par une force irrésistible. Il y a deux manières également dramatiques, ce semble, de comprendre le caractère de Médée : poursuivie par la haine de Vénus, déjà souillée du sang de son frère, elle peut être un instrument aveugle de cette fatalité antique, qui associe les malheurs aux malheurs, les crimes aux crimes, par un enchaînement inexorable. D'autre part, elle peut n'être, comme la Médée d'Euripide, qu'une âme orageuse, passionnée jusqu'au délire, une femme offensée, trahie, chassée, dont les humiliations exaspèrent l'orgueil, dont la jalousie se tourne en fureur, dont la colère enfin, sans cesse grandissante, va jus-

qu'à étouffer l'amour maternel. Ces deux aspects d'un même caractère ont chacun leur grandeur : l'un nous inspire la terreur, l'autre la pitié. Grand sans doute est le spectacle de l'être humain, qui, effaré, hors de lui-même, essaye de se ressaisir et se débat contre une puissance supérieure; mais plus émouvant encore est le spectacle de l'âme humaine en lutte contre ses propres passions, qui, peu à peu, l'envahissent et la domptent. Que deviendra pourtant l'émotion, terrible ou attendrie, si le poète ne nous intéresse ni à la fatalité de la destinée ni à la fatalité de la passion. La *Médée* de Sénèque n'est pas une tragédie, c'est une féerie tragique, où l'intérêt de curiosité a sa large part, mais d'où l'intérêt humain est absent.

En quoi consiste, en effet, le vrai drame, sinon dans le développement logique des caractères, dans la peinture graduée des sentiments? Or, dans le drame de Sénèque, dès la première scène du premier acte, la passion de Médée est arrivée à son paroxysme, et il semble difficile qu'elle puisse s'accroître désormais. Dès le début, elle est furieuse. Comment fera-t-elle pour l'être ou le paraître davantage quand l'exigera la progression des événements? Comment variera-t-elle l'expression d'une rage que, du premier coup, elle a portée à l'extrême? Le monologue qui ouvre la pièce, et qui, avec un chœur, compose à lui seul tout le premier acte, est un modèle de déclamation brillante, qui nous laisse froids; car, jetés si brusquement *in medias res*, mis tout à coup en face de cette forcenée dont le poète n'a pas pris soin de préparer, de légitimer, pour ainsi dire, la fureur, nous sommes surpris sans être émus. Que nous font ces invocations à Lucine, au soleil, à Hécate, au chaos, aux mânes, à Pluton et à Proserpine? Ce n'est là qu'un vain cliquetis de mots sonores. Nous comprenons seulement qu'il s'agit d'une vengeance, que cette vengeance sera prompte et cruelle. Aucune hésitation, aucun scrupule : cette mère a déjà prononcé l'arrêt de mort de ses enfants :

..... Parta jam, parta ultio est :
Peperi.

Cela est bref et sec : on cherche, sans le trouver, un mot qui parte du cœur. En revanche, que de traits inspirés seulement par l'esprit ! Visiblement, Médée s'échauffe à froid et s'étourdit de grands mots :

..... Effera, ignota, horrida,
Tremenda cœlo pariter ac terris mala
Mens intus agitat; vulnera, et cædem, et vagum

Funus per artus : levia memoravi nimis.
Hæc virgo feci ; gravior exsurgat dolor :
Majora jam me scelera post partus decent.
Accingere ira, teque in exitium para
Furore toto : paria narrentur tua
Repudia thalamis. Quo virum linquis modo?
Hoc, quo secuta es : rumpe jam segnes moras :
Quæ scelere parta est, scelere linquenda est domus.

A quoi bon s'exciter ainsi à la rage et au meurtre? Elle n'a pas besoin de tant d'efforts pour y parvenir. Que dis-je? elle y est déjà parvenue : son âme est déjà mûre pour le crime, son bras est prêt à frapper ses enfants. Le reste n'est plus qu'une question de temps, d'un bien médiocre intérêt.

Au reste, tous ceux qui l'entourent semblent montés à ce ton déclamatoire. Aucun trait gracieux ou touchant qui rompe la monotonie de ces situations forcées ou de ce langage tendu. Qu'est devenue l'aimable familiarité qu'Euripide prête à ses personnages subalternes? La nourrice de Médée est sa digne confidente, et lui répond à peu près sur le même ton. C'est là peut-être le défaut le plus frappant de Sénèque : tous ses personnages, sans distinction d'âge, de sexe et de condition, parlent le même langage. Il est vrai qu'un passage de la première scène entre Médée et sa nourrice a inspiré à Corneille l'un de ses plus beaux vers; mais que servent les beaux vers, s'ils brillent isolés dans une action languissante, dont le dénouement est prévu d'avance et annoncé dès le début même? En vain l'on s'efforce de nous épouvanter par l'annonce de quelque grande catastrophe :

Magnum aliquid instat, efferum, immane, impium.

Nous ne nous laissons point prendre à ces artifices ; car, ce qui va se passer, nous le savons d'avance, et si nous venions à l'oublier, Médée se chargerait de nous en faire souvenir. Monologue ou dialogue, c'est tout un pour elle ; toujours elle déclame ; d'un bout à l'autre son rôle semble n'être qu'un long accès de folie furieuse. Elle ébranlera le ciel, troublera la nature entière, entraînera tout dans sa ruine. On se lasse de cette prodigalité banale d'hyperboles, et les menaces les plus effrayantes cessent d'être dramatiques à force d'être théâtrales.

Chez Euripide, l'intervention brutale de Créon, l'intervention hypocrite de Jason, marquent un double progrès dans l'action qui se hâte vers la crise, et dans la passion de Médée, que ces affronts répétés exaspèrent. Ici, pas de progression possible ; par

suite, pas d'intérêt sérieux qui s'attache aux scènes entre Médée et Créon, dans le second acte, entre Médée et Jason, dans le troisième. Sénèque, d'ailleurs, y suit d'assez près Euripide. Voilà bien Créon, le despote impérieux et lâche : c'est la même terreur, manifestée à la vue de la magicienne, c'est la même affectation de bonhomie paterne, puis la même explosion des vrais sentiments trop longtemps contenus, le même arrêt sans réplique : « *Egredere, purga regna,* » à peine mitigé par l'octroi d'un jour de répit. Voilà bien aussi Jason, l'époux ingrat qui fait de son ingratitude une vertu, qui, à Médée rappelant ses bienfaits, répond en lui reprochant des forfaits accomplis pour lui seul, le père à qui l'amour paternel est un masque avantageux. N'est-ce pas l'affection paternelle qui a étouffé l'amour conjugal ? N'est-ce pas au repos de ses enfants qu'il se sacrifie ? Sénèque a même donné à ce détail une importance toute nouvelle : tandis que, dans la tragédie grecque, la tendresse paternelle, invoquée d'abord comme un prétexte spécieux, ne se réveille vraiment que lorsqu'il est trop tard, dans la pièce latine elle apparaît au premier plan ; tandis que le Jason d'Euripide accepte d'abord sans grande peine l'idée de voir ses enfants suivre leur mère dans l'exil, le Jason de Sénèque refuse de se séparer d'eux, et Médée, charmée d'avoir découvert l'endroit faible par où elle peut le frapper, s'écrie avec une joie féroce :

Bene est, tenetur : vulneri patuit locus.

Ce cri serait dramatique, si Médée venait d'entrevoir, alors seulement, le moyen, vainement cherché jusque-là, de désespérer Jason, si, éclairée soudain par ce trait de lumière, elle triomphait de tenir enfin sa vengeance ; mais ce moyen, il y a longtemps qu'elle le connaît et nous l'a fait connaître ; cette vengeance, il y a longtemps qu'elle en a réglé l'exécution. Ainsi, nous sommes instruits de tout, nous nous attendons à tout, et nous ne sommes qu'à la fin du troisième acte.

Quelles surprises nous réservent donc les deux derniers actes et comment s'y prendra le poète pour renouveler la source trop vite tarie de l'émotion dramatique, si tant est qu'il nous ait jamais émus? Il faut s'attendre aux inventions les plus extravagantes : Sénèque a l'amour, non seulement du détail pittoresque et du trait fortement marqué, mais de l'horrible ; il y a en lui l'étoffe d'un « réaliste » moderne. Tout le quatrième acte est une longue déclamation de plus de deux cents vers, dont la mise en scène devient risible à force de devenir effrayante. Un copieux récit de la nourrice nous introduit dans le laboratoire de

Médée se livre, selon le mot de M. Patin, à ses dégoûtantes manipulations. Pour une occasion aussi exceptionnelle, Médée étale toutes ses richesses, « *totas opes effudit* », et le poète n'étale pas avec moins de complaisance toutes les ressources de son éloquence descriptive.

A la voix de la magicienne, tous les serpents accourent, même celui qui « semblable à un fleuve immense, presse de ses replis les deux Ourses célestes », tous les poisons se mêlent; au sang corrompu des dragons, au suc empoisonné des plantes, elle joint « le cœur du triste hibou et les entrailles arrachées du corps d'une orfraie vivante ». Sommes-nous lassés de cette énumération mélodramatique, la nourrice se retire discrètement, mais c'est pour céder la place à Médée, qui croira utile de compléter l'inventaire. Voici un peu du sang de Nessus, un peu des cendres du bûcher d'Hercule, quelques plumes d'une harpie, un rayon de la foudre qui frappa Phaéton, des flammes vomies par la Chimère, et le fiel de Méduse. Aucun élément de ces recettes étranges, aucun détail de ce bric-à-brac magique ne nous est épargné, aucun ingrédient de cette cuisine épouvantable ne doit nous rester inconnu.

Enfin les enfants de Médée ont porté à Créuse la robe fatale. L'effet produit est foudroyant, et le récit d'Euripide est bien dépassé. Ce ne sont pas seulement le père et la fille qui ont péri; mais la flamme a gagné le palais, la ville entière est menacée d'un immense incendie, encore avivé par l'eau qu'on y jette pour l'éteindre. L'œuvre accomplie déjà semble suffisante; Médée pourtant s'exhorte à faire mieux encore, et, le plus surprenant, c'est qu'elle y réussit. Pour ajouter sans doute à l'horreur de la catastrophe, Sénèque a voulu qu'ici l'insensibilité surhumaine de la sorcière fît place pour un moment à la tendresse de la mère, enfin réveillée pour s'évanouir presque aussitôt. Et dans quel style alambiqué s'exprime ce sentiment si vrai chez les autres mères, si peu attendu chez Médée, cette mère peu maternelle! « Qu'ils périssent, s'écrie-t-elle, ils ne sont pas à moi; qu'ils meurent! ils sont mes fils. » Comme tout cela est artificiel, et comme on marche sans impatience vers le dénouement inévitable!

Encore le poète nous fait-il attendre ce dénouement : par un prodige d'ingéniosité déplacée, il trouve moyen de le scinder, et d'offrir au lecteur étonné deux dénouements au lieu d'un, s'imaginant sans doute que l'effet en serait doublé. Egarée, poursuivie par les fantômes de ses victimes d'autrefois, Médée frappe le premier de ses enfants, mais se garde bien de frapper aussitôt le second. Ne faut-il pas faire durer l'émotion et prolonger la terreur? Horace voulait que Médée n'égorgeât pas ses enfants sur le théâtre; Sénèque veut qu'elle monte au sommet de sa maison,

et que là, en vue du peuple entier, en plein soleil, elle achève de montrer, par un nouvel et sanglant exemple, ce dont Médée est capable. Jason accourt, furieux, — car il semble que la fureur de Médée soit contagieuse — et commande qu'on mette le feu à la maison où elle s'est réfugiée; mais déjà Médée a égorgé le second de ses enfants, déjà elle s'envole dans un char attelé de deux dragons ailés, et Jason, resté seul, conclut ce drame terrible par cette épigramme philosophique :

Per alta vade spatia sublimis ætheris;
Testare nullos esse, quâ veheris, deos.

En résumé, peu ou point d'action, point de progression dans l'intérêt, aucune vraisemblance, aucun caractère vraiment humain, tel est le drame de Sénèque, si l'on peut appeler drame une collection de morceaux à effet. Sur ce fond monotone on voit pourtant se détacher quelques beaux passages, surtout dans la partie lyrique, où Sénèque a son originalité propre. Les chœurs et les monodies ont parfois de la grandeur, parfois même de la grâce. Certains traits inattendus y frappent vivement l'imagination. Qui pouvait prévoir, par exemple, que le chœur des Corinthiens prophétiserait la découverte de l'Amérique ?

Venient annis sæcula seris,
Quibus Oceanus vincula rerum
Laxet, et ingens pateat tellus,
Tethysque novos detegat orbes,
Nec sit terris ultima Thule.

On dit que cette étrange prophétie ne fut pas sans influence sur la détermination de Christophe Colomb ; mais l'influence des tragédies de Sénèque n'a pas toujours été aussi heureuse. Il est permis de l'affirmer sans exagération : Sénèque a été le mauvais génie de la tragédie française à sa naissance. Singulière destinée que celle de ce rhéteur dramatique, dont le nom même est un problème, dont les pièces ou plutôt les déclamations n'ont point été faites pour le théâtre, et qui, au seizième, au dix-septième siècle, s'impose à l'admiration des hommes de théâtre, qui, soutenu pour ainsi dire par eux, monte sur la scène française, lui que la scène latine n'avait pas connu ! C'est par la fausse apparence de la grandeur qu'il séduisait de fortes intelligences, éprises de la grandeur vraie, mais inhabiles à en discerner les caractères. La Rome qu'ils admiraient de préférence, c'était cette

Rome espagnole, emphatique et sentencieuse, qui se personnifie en Sénèque et Lucain.

De là ce goût du trait plus brillant que juste, du monologue lyrique (souvent par le mètre, toujours par l'accent), du développement oratoire, des antithèses qui se heurtent, des maximes et des dissertations morales. A quoi se réduisent l'action et la peinture des caractères dans les tragédies élémentaires de Jodelle, ou dans la *Médée* de son disciple, Jean de la Péruse, autre imitateur servile de Sénèque (1553)? Les longs discours, les longs récits plus épiques que dramatiques, les chœurs, en dissimulent assez mal le vide. Lui-même, Robert Garnier, si supérieur pourtant à Jodelle, ne s'est pas affranchi sans effort de cette influence néfaste : les œuvres de sa première manière, sa *Porcie* surtout et sa *Cornélie*, ne sont que des élégies languissantes, tour à tour lyriques et oratoires. Il est original, au contraire, et vivant, lorsqu'il ose quitter le chemin battu et s'ouvrir des routes nouvelles vers l'antiquité sacrée, dans les *Juives*, et vers le moyen âge, dans *Bradamante*. Monchrestien suit son exemple, et le dépasse en hardiesse, puisque avec *Aman*, il écrit l'*Écossaise*, vivifiant ainsi le drame par les souvenirs de l'histoire moderne. Par malheur, ils ne firent pas école, et l'on revint à l'imitation de l'auteur favori, admiré pour ses défauts autant que pour ses qualités, sans qu'un critique éclairé se soit trouvé là pour dire : « C'est s'égarer que choisir un tel modèle : rien n'est moins dramatique que ces drames vantés à contre-sens; rien n'était autrefois et n'est aujourd'hui moins fait pour le théâtre. » C'est par deux imitations de Sénèque, par *Hercule mourant* et par *Médée*, que Rotrou et Corneille débutent dans la tragédie.

III

LA « MÉDÉE » DE CORNEILLE.

Qu'a emprunté Corneille à Euripide? presque rien. Qu'a-t-il emprunté à Sénèque? presque tout.

Il est vrai qu'il prend à Euripide le caractère d'Ægée, roi d'Athènes, négligé par Sénèque; mais l'emprunt est malheureux. Chez Euripide déjà, Ægée faisait sourire; chez Corneille, les prétentions de ce galant suranné sont franchement comiques. Il faut avouer, d'autre part, que le Jason grec jouait un rôle assez équivoque; mais que dire du rôle joué par le Jason français? Ici,

Corneille ajoute, non seulement à Euripide, mais à Sénèque, qui, lui du moins, n'avait pas travesti Ægée et Jason en soupirants incompris, en « mourants » qui meurent par métaphore. Le vieux roi d'Athènes, que le poète grec s'était bien gardé de nous peindre amoureux, a disparu tout à fait du drame de Sénèque; Corneille imagine de le poser en rival de Jason. Et Jason lui-même subit une transformation analogue; son amour pour Créuse — pour cette Créuse qui jusqu'alors était restée discrètement dans la coulisse — s'étale au premier plan; les conversations galantes se multiplient, les madrigaux s'échangent. On se croirait moins à Corinthe qu'à l'hôtel de Rambouillet. Ce n'est point le caractère de Créon qui peut être relevé; il ne saurait être ni moins, ni plus lâchement despotique. Reste le caractère de Médée, dont la situation n'est plus tout à fait la même : car le mariage de Jason et de Créuse n'est pas encore accompli. Il semble, dès lors, qu'il fût plus facile de prêter à Médée une passion sincère, humaine, féminine, capable enfin de nous toucher, puisqu'elle n'a pas encore perdu toute espérance. C'est le contraire qui se produit : en face de Jason, jeune premier langoureux et fade, se dresse la farouche, trop farouche Médée, magicienne d'opéra, la Médée de Sénèque, rajeunie par Corneille.

Acte I. — Tout le premier acte est dans cette antithèse de deux caractères également éloignés de la vraie nature : l'un a trop de candeur dans le cynisme, l'autre trop d'aisance dans la scélératesse. Peu de débuts de tragédie sont moins tragiques. A Pollux, qui arrive à propos pour assister aux secondes noces de son ami, et qui s'inquiète de ce que fera Médée, Jason répond, avec une fatuité souriante :

..... Eh! que fit Hypsipyle
Que pousser les éclats d'un courroux inutile?
Elle jeta des cris, elle versa des pleurs,
Elle me souhaita mille et mille douleurs,
Dit que j'étais sans foi, sans cœur, sans conscience,
Et, lasse de le dire, elle prit patience.
Médée en son malheur en pourra faire autant...
Aussi, je ne suis pas de ces amants vulgaires :
J'accommode ma flamme au bien de mes affaires :
Et sous quelque climat que me jette le sort,
Par maxime d'État je me fais cet effort.

Voilà qui est parler en amoureux politique; Jason n'a jamais aimé que par raison d'État; bien avant La Rochefoucauld, il a découvert et appliqué la théorie de l'intérêt personnel; avec complaisance, il explique à Pollux les raisons cachées de ses passions

méthodiquement conduites. Pourquoi a-t-il aimé Hypsipyle, princesse de Lemnos? Parce que ses compagnons et lui-même avaient besoin de se « rafraîchir dans la ville ». Pourquoi a-t-il « cajolé » Médée? pour conquérir la toison d'or. Pourquoi maintenant va-t-il épouser Créuse, la fille du roi Créon? C'est que son « bonheur ordinaire » l'a rendu cher au père et à la fille, c'est qu'une puissance étrangère, la Thessalie, demande à Corinthe l'exil de Médée, et qu'il ne tient pas à suivre Médée dans l'exil :

..... A quitter l'utile pour l'honnête
La paix allait se faire aux dépens de ma tête.

Il a donc préféré l'utile, et il livre la mère de ses enfants pour conserver à ceux-ci un père. Pollux n'a garde de s'indigner; il félicite Jason, bien qu'il ne puisse l'approuver « qu'à demi » et qu'il le juge « un peu » ingrat envers Médée. Il lui conseille seulement de craindre les enchantements de la magicienne, puis se retire avec discrétion, pour lui permettre d'engager avec Créuse, sa fiancée, l'entretien le plus galant que jamais Argonaute ait soutenu, sous la surveillance peu gênante de la gouvernante Cléone. Créuse ne veut point rester en arrière, et riposte aux madrigaux par des madrigaux : elle a tout ce qu'elle veut, puisqu'elle a Jason. Volontiers elle promet à son fiancé de solliciter la grâce de ses enfants, mais à la condition qu'il lui accordera d'avance un point dont elle ne parlera que plus tard. Soudain l'on voit venir Médée, le trouble-fête; tous se taisent et se séparent. Aussitôt l'intérêt se ravive et le ton se relève :

Souverains protecteurs des lois de l'hyménée,
Dieux garants de la foi que Jason m'a donnée...

Si froidement mythologique ou déclamatoire que soit parfois ce langage, ce personnage de l'épouse trahie qui se venge porte en soi je ne sais quelle grandeur tragique qui s'impose. Il est vrai que Corneille, en ce monologue, imite et traduit même bien des traits du monologue de Sénèque ; mais il en ajoute qui ne sont pas moins frappants. Qu'on fasse la part de l'imitation et de l'originalité dans l'imprécation fameuse :

Qu'il coure vagabond de province en province,
Qu'il fasse lâchement la cour à chaque prince ;
Banni de tous côtés, sans bien et sans appui,
Accablé de frayeur, de misère, d'ennui,

Qu'à ses plus grands malheurs aucun ne compatisse ;
Qu'il ait regret à moi pour son dernier supplice.
Et que mon souvenir jusque dans le tombeau
Attache à son esprit un éternel bourreau.
Jason me répudie ! et qui l'aurait pu croire ?
S'il a manqué d'amour, manque-t-il de mémoire ?
Me peut-il bien quitter après tant de bienfaits ?
M'ose-t-il bien quitter après tant de forfaits ?

Les premiers vers, d'une éloquence un peu emphatique, peuvent être revendiqués par Sénèque, bien que Corneille les ait, pour ainsi dire, transfigurés ; mais les derniers, si pleins et si sobres d'expression, si vraiment tragiques, n'appartiennent qu'à Corneille. De même pour le fameux *Moi* de Médée, qu'on a si souvent loué et si souvent hors de propos. Déjà criminelle, mais peu satisfaite de ce « faible apprentissage », Médée s'excite par le souvenir de ses crimes anciens à « faire un chef-d'œuvre » nouveau. Sa suivante Nérine — car le personnage de la nourrice, déjà banni par Corneille de la comédie, eût déshonoré, semble-t-il, la dignité de la tragédie française, — s'efforce de l'apaiser et ne réussit qu'à exaspérer sa fureur. Qu'importent les périls ! Elle les affronte et les provoque :

L'âme doit se raidir, plus elle est menacée,
Et contre la fortune aller tête baissée...
— Votre pays vous hait, votre époux est sans foi :
Dans un si grand revers que vous reste-t-il ? — Moi :
Moi, dis-je, et c'est assez.

Certes, il y a dans un pareil trait une énergie qui touche au sublime ; mais y faut-il voir la révélation soudaine du génie de Corneille ? Ne suffit-il pas d'y admirer l'art souverain et déjà tout personnel avec lequel le poète sait s'approprier les beautés et repenser, pour ainsi dire, les pensées de ses prédécesseurs ? « *Medea superest !* » s'était écriée la Médée de Sénèque, et la Péruse avait déjà traduit : « *Je reste encor !* » Qu'a donc fait Corneille ? il a pris l'idée et changé le tour : comme le tour a chez lui plus de vivacité, l'idée a plus d'éclat et le trait plus d'énergie. Mais, à côté, combien d'autres idées, d'autres tours et d'autres traits portent encore la marque trop visible de leur origine !

Acte II. — C'est encore l'influence de Sénèque qui gâte toute la première partie du second acte. Deux personnages nous sont présentés dans cet acte, et tous les deux sont plus ou moins ridicules. Créon, roi de Corinthe, paraît le premier, après une scène où Médée a laissé voir à Nérine qu'elle aimait encore Jason et

ne pouvait se décider à le frapper. Ce roi de Corinthe, entouré de soldats, débute sans transition par la plus violente des apostrophes, puis, comme l'attitude de Médée lui donne à réfléchir, se tient prudemment à distance d'elle :

> Gardes, empêchez-la de s'approcher de moi!

Mais ce vers, semi-comique, est traduit de Sénèque :

> Arcete, famuli, tactu et accessu procul!

C'est encore à ces soldats, utiles protecteurs de la majesté royale, qu'il s'adressera pour faire finir la « contestation éternelle » de Médée. Rassuré par leur présence, il parle le langage qui lui convient, celui d'un tyranneau de tragi-comédie ou de comédie même, d'un Prusias ou d'un Orgon :

> Ah! l'innocence même et la même candeur!
> Médée est un miroir de vertu signalée :
> Quelle inhumanité de l'avoir exilée!

Sénèque avait fait dire seulement à Créon :

> Quæ causa pellat innocens mulier rogat!

On le voit, Corneille y a mis encore du sien; mais, cette fois, au lieu d'élever et d'affermir le style tragique, il l'incline vers une familiarité peut-être excessive :

> Ton Jason, pris à part, est trop homme de bien...
> Son crime, s'il en a, c'est de t'avoir pour femme.

Comment se fait-il donc qu'en ce débat entre Créon et Médée M. Guizot reconnaisse « cette raison puissante et grave, si étrangère à la poésie de ce temps et qui mérita à Corneille cet éloge du poète anglais Waller : « Les autres font bien des vers; mais Corneille est le seul qui fasse penser? » Sans doute Médée laisse échapper çà et là quelques beaux cris qui nous émeuvent. C'est

la femme libre, la fille de roi, injustement bannie, qui inflige au despote cette leçon éloquente :

> Quiconque sans l'ouïr condamne un criminel,
> Son crime eût-il cent fois mérité le supplice,
> D'un juste châtiment il fait une injustice.

C'est la femme aimante, frappée dans son amour, qui s'écrie :

> Tous vos héros, enfin, tiennent de moi la vie ;
> Je vous les verrai tous posséder sans envie ;
> Je vous les ai sauvés, je vous les cède tous :
> Je n'en veux qu'un pour moi, n'en soyez point jaloux.

C'est la mère qui, séparée de ses enfants, à qui l'on permet de rester à Corinthe, fait entendre cette plainte sincère :

> Barbare humanité, qui m'arrache à moi-même,
> Et feint de la douceur pour m'ôter ce que j'aime !

Mais que de longueurs dans le récit qu'elle fait des travaux de Jason, secondés par elle ! et que de faiblesses encore dans cette langue mal affermie !

> ..... Seule, j'ai, par mes charmes,
> Mis au joug les taureaux et défait les gens d'armes.

Tel quel, ce discours ne laisse pas que d'embarrasser Créon, moins fort sur la dialectique ; ce qui surtout confond ce petit despote, c'est que le « sacré respect » de sa condition royale n'a pas suffi pour contraindre Médée au silence.

Pour lui, il a la superstition de l'infaillibilité monarchique. Un roi ne saurait être, à ses yeux, ni coupable, ni même ridicule. Voici, par exemple, le vieil Ægée, roi d'Athènes, amoureux sénile de Créuse : il prête à rire assurément, mais il est roi, et cesse, dès lors, d'être plaisant :

> Un vieillard amoureux mérite qu'on en rie ;
> Mais le trône soutient la majesté des rois
> Au-dessus du mépris comme au-dessus des lois.

Cela est fort heureux pour la tragédie ; mais de quel air Ægée

soutiendra-t-il cette majesté déjà si mal soutenue par Créon? Dans une scène qui lui appartient tout entière, Corneille oppose le vieux roi à la jeune princesse. Là encore nous sommes en pleine comédie. Fort peu majestueuse est l'entrée du roi d'Athènes : il arrive furieux, il injurie Créuse, en qui déjà il voit la femme « d'un assassin et d'un empoisonneur », en un mot il s'oublie. Créuse, au contraire, toujours maîtresse d'elle-même, lui répond avec une dignité simple et une finesse railleuse qui accroissent encore sa colère. Supposons, pour un moment, que nous lisons, non pas *Médée,* mais la *Galerie du Palais* ou la *Place Royale,* ce caractère de Créuse nous semblera tracé d'une main assez légère, et cette réplique tout à fait dans le ton juste, mais dans le ton de la comédie :

J'épouse un malheureux, et mon père y consent,
Mais prince, mais vaillant, et surtout innocent.
Non pas que je ne faille en cette préférence :
De votre rang au sien je sais la différence.
Mais, si vous connaissez l'amour et ses ardeurs,
Jamais pour son objet il ne prend les grandeurs :
Avouez que son feu n'en veut qu'à la personne.
Et qu'en moi vous n'aimiez rien moins que ma couronne.
Souvent je ne sais quoi, qu'on ne peut exprimer,
Nous surprend, nous emporte et nous force d'aimer,
Et souvent, sans raison, les objets de nos flammes
Frappent nos yeux ensemble et saisissent nos âmes.

Ce « je ne sais quoi » d'indéfinissable, Corneille, plus d'une fois encore, essayera de le définir; mais on avouera qu'en ce cadre terrible ces jolis détails étonnent le regard et que la charmante Créuse pâlit un peu vis-à-vis de Médée. Pour décourager son vieux prétendant sans l'offenser, Créuse met en œuvre les ressources de la diplomatie la plus consommée : elle aime plus Jason, sans doute, mais, en revanche, elle estime plus Ægée. Ne saurait-il se contenter de cette estime? En femme de tête, et qui s'entend aux affaires, elle lui déduit toutes les raisons personnelles et surtout politiques qui lui interdisent d'être reine d'Athènes; en héroïne de Corneille, elle met en avant « le bien de l'État ». Ægée n'est point dupe; son dépit s'exhale dans un monologue où il fait pressentir une vengeance prochaine :

La jeunesse me manque, et non pas le courage
Les rois ne perdent point les forces avec l'âge.

Chose curieuse! Ils sont là deux rois qui ne cessent de répé-

ter : « Nous sommes majestueux, nous sommes tout-puissants », et qui seront toujours impuissants, comme ils sont déjà toujours humiliés. On dira qu'Euripide et Sénèque donnaient à Corneille le caractère de Créon : mais Euripide seul lui donnait celui d'Ægée, et ne prêtait pas à ce vieillard, à peine entrevu chez lui, les prétentions d'un galant attardé. Ni l'un ni l'autre prédécesseur de Corneille n'avait montré Créuse sur la scène; si Corneille l'y fait paraître, ce n'est pas seulement par amour de la symétrie, pour compliquer l'action en opposant Ægée à Jason, Créuse à Médée, c'est que ce genre de caractères et d'entretiens était à la mode et que Corneille suivait la mode avant de la diriger. D'ailleurs, avec une gaucherie dont il ne se délivrera jamais tout à fait, il semble prendre plaisir à gâter ses inventions les plus originales. Si petite fille que Créuse paraisse à côté de Médée, la fiancée a sa place naturelle près de l'épouse trahie, et l'antithèse est acceptable, à condition qu'on ne la force pas. Mais la Créuse de Corneille est tantôt une jeune fille spirituelle et judicieuse, une Henriette de tragédie, tantôt une enfant capricieuse et coquette. N'est-elle pas une enfant véritable, celle qui, en retour de la grâce accordée aux fils de Médée, sollicite avec des instances passionnées, quoi? la robe de sa rivale!

La robe de Médée a donné dans mes yeux.

Le style ici est à la hauteur de la pensée. Voilà donc révélé le secret du premier acte, voilà éclairci le mystère dont la demande énigmatique de Créuse s'était enveloppée! Quel mystère et quel secret! Comme le mot de cet énigme est digne de la tragédie! Que dire de cette princesse qui se déclare prête à renoncer à tout, pourvu qu'elle ait cette robe et Jason? Jason ne vient qu'au second rang. Mais que dire de Jason, qui, avec une égale facilité, selon le mot de Voltaire, prend à sa femme ses enfants et ses habits?

Acte III. — C'est à cette difficile ambassade que Jason consacre l'acte III. On pense bien qu'il n'ose adresser directement à la farouche Médée une requête de cette nature; il l'adresse donc à sa suivante Nérine, personnage effacé, caractère indécis, qui ne sait guère que se lamenter, sans vouloir être complice des crimes de Médée, et sans oser les prévenir. Même à cette confidente il a quelque embarras à expliquer que Médée doit cette marque de reconnaissance à Créuse. Médée paraît ; aussitôt l'ambassade est oubliée, et l'ambassadeur, honteux, cherche à s'esquiver. Elle le retient, lui impose un nouveau récit de ses bienfaits, un nouvel et éloquent réquisitoire contre son ingratitude, l'oblige enfin à

plaider sa cause, qu'il sent mauvaise. Combien ce plaidoyer personnel est gêné! Combien l'accent en est peu convaincu! Il y a un contraste vraiment dramatique entre la sincérité pressante de Médée et la doucereuse hypocrisie de Jason; mais ici encore peut-être le contraste est trop fortement marqué; Jason se fait petit, plaide les circonstances atténuantes. Ah! si elle pouvait lire au fond de son âme, et voir « les purs motifs » de sa trahison apparente! Si elle savait à quel point il déplore le « malheureux divorce », où la nécessité le réduit! Comme toujours, il invoque l'amour paternel, éternelle excuse, éternellement pitoyable. Puis des regrets il passe aux reproches : si Médée lui a sauvé jadis la vie, ne lui rend-il pas ce bienfait aujourd'hui? N'est-ce pas à sa prière que le bon roi Créon s'est contenté de la bannir? Longtemps contenue, l'indignation de Médée éclate enfin :

On ne m'a que bannie! ô bonté souveraine!
C'est donc une faveur, et non pas une peine!
Je reçois une grâce au lieu d'un châtiment,
Et mon exil encor doit un remercîment!
Ainsi l'avare soif du brigand assouvie,
Il s'impute à pitié de nous laisser la vie :
Quand il n'égorge point, il croit nous pardonner,
Et ce qu'il n'ôte pas, il pense le donner.

Voila la vraie ironie, l'ironie tragique, également éloignée de la bassesse et de l'enflure. A côté de ce mouvement superbe, on trouvera bien froid et bien sec le vers de Senèque :

Pœnam putabam; munus, ut video, est fuga.

Pendant toute la durée de ce débat, vraiment cornélien déjà, Médée saura se soutenir au ton tragique où elle est d'abord montée. On peut juger qu'elle raisonne trop et trop bien pour une femme que la passion égare; à Jason, qui se déclare innocent des crimes passés de sa femme, elle répond :

Celui-là fait le crime à qui le crime sert.

Ce n'est que la traduction littérale d'un mot de Sénèque : mais si quelques mots çà et là sont traduits, quelle supériorité dans l'ensemble du dialogue! quelle originalité toujours, même dans les emprunts! Un exemple suffira. En quelques vers sen-

tencieux, qui ne manquent pas d'énergie, Sénèque oppose à la pusillanimité de Jason, la résolution de Médée :

..... Cedo defessus malis,
Et ipsa casus sæpe jam expertos time.
— Fortuna semper omnis infra me stetit.

Belle réponse, digne d'un stoïcien, mais dont Corneille a su relever encore la fierté :

Lassés de tant de maux, cédons à la fortune.
— Ce corps n'enferme pas une âme si commune ;
Je n'ai jamais souffert qu'elle me fît la loi,
Et toujours ma fortune a dépendu de moi.

On croirait entendre une de ces héroïnes romaines dont Corneille aimera plus tard à peindre l'orgueil inébranlable, une Émilie, une Cornélie. Assurément ces héroïnes ont quelque chose d'un peu trop viril ; mais, outre que cette virilité de caractère ne sied pas mal à Médée, il est plus d'un trait délicat, vraiment humain, où reparaît la femme. Après avoir tour à tour supplié, accusé, menacé cet indigne époux qui se trouble et balbutie, Médée ne peut se résigner encore à le haïr :

Je t'aime encor, Jason, malgré ta lâcheté.

Ni chez Sénèque, ni chez Euripide même on ne trouvera cet aveu, où se trahissent tout ensemble et la faiblesse de l'âme et la toute-puissance de la passion. Elle aime encore, et déjà pourtant est résolue à se venger; contradiction naturelle et dramatique, car c'est précisément parce qu'elle aime qu'elle se venge. Mais comment se vengera-t-elle? Avec son instinct profond du drame, Corneille a évité une des fautes les plus graves où Sénèque soit tombé. Il s'est bien gardé de faire annoncer, dès le premier acte, par Médée, le meurtre odieux qui fera le dénouement de l'action. Les menaces de la magicienne sont restées vagues, le choix de sa vengeance incertain. Grâce à cet artifice, le caractère de Médée n'est pas tout d'abord indigne de toute sympathie, ni l'intérêt dramatique tout d'abord épuisé. A la fin du IIIe acte seulement, elle supplie Jason de lui laisser au moins ses enfants; Jason, qui semble ici plus sincère, s'écrie que lui enlever ses enfants, c'est lui arracher le cœur. Ce cri décide Médée : elle sait faire la part de la sincérité et de l'hypocrisie dans cet amour

paternel qui, selon son énergique expression, « fournit d'excuses » le traître. Mais enfin, « il aime ses enfants... son faible est découvert », et c'est par là que Médée saura le frapper. Chez Sénèque, ce cri ne nous émeut guère, parce qu'il est trop attendu et que Médée n'a jamais hésité, non seulement sur le but, mais sur les moyens; chez Corneille, il semble que Médée fasse une découverte soudaine, et, qu'hésitante jusqu'alors, tout à coup elle n'hésite plus.

Encore le poète français a-t-il voulu prolonger l'incertitude. Nérine supplie Médée d'épargner ses enfants, de frapper plutôt sa rivale, et Médée semble indécise. Il est donc permis d'espérer, même à la fin du IIIe acte, que, si Médée se venge, elle ne se vengera pas sur des innocents.

Acte IV. — Il y a de vraies beautés, déjà tragiques, dans le premier et le troisième acte. Les deux derniers sont, au contraire, d'une rare faiblesse. Comment s'en étonner? Plus que jamais Corneille imite Sénèque, et, s'il innove, ses innovations font regretter ses emprunts, car le dépit du vieil Ægée nous touche moins encore assurément que la fureur de Médée, si forcée qu'en soit l'expression. Celle-ci n'est plus ni femme, ni mère; elle n'est plus qu'une magicienne, très experte en son art, qui nous fait un cours de sorcellerie, du fond de sa « grotte magique ». Nous avons beau faire, nous ne pouvons en vérité la prendre au sérieux, lorsque nous l'entendons apostropher sa rivale sur ce ton :

> C'est trop peu de mon lit, tu veux encor ma robe!

ou dire à sa suivante Nérine, admise dans le mystérieux laboratoire :

> Mes maux dans ces poisons trouvent leur médecine.

Il est vrai que Corneille, trop peu confiant en ses propres forces pour s'affranchir du joug de Sénèque, mais trop sensé pour ne pas voir quelques-uns des défauts de son modèle, a modifié, souvent même élagué beaucoup de détails inutiles de cette fantasmagorie. Il en faut faire honneur à son goût; mais, précisément, le goût et la raison n'ont que faire dans le domaine de la féerie, dont ils risquent de rendre les inventions plus froides, sans les rendre plus vraisemblables. Le fastidieux récit de la nourrice a disparu; en quelques minutes, Médée a terminé sa préparation magique : plus expéditive que la Médée latine, et

plus désireuse de ne point provoquer le scepticisme du spectateur, elle ne croit pas cependant pouvoir se dispenser du morceau à effet traditionnel, mais l'effet produit est médiocre. Il y a là, d'ailleurs, quelques vers pittoresques, si le ton du genre est une fois admis :

> Ces herbes ne sont pas d'une vertu commune :
> Moi-même, en les cueillant, je fis pâlir la lune,
> Quand, les cheveux flottants, le bras et le pied nu,
> J'en dépouillai jadis un climat inconnu.

En retour de cette petite leçon de magie, Nérine lui apprend que Créuse, sa rivale, enlevée par le vieil Ægée, a été délivrée par Jason et Pollux, et qu'Ægée lui-même est prisonnier. Loin de s'en affliger, Médée en triomphe : ce n'est pas l'éloignement de Créuse qu'elle veut, c'est sa mort. Nous voici donc ramenés à ce vieux roi dont la présence avait refroidi la seconde partie du second acte, et va refroidir la fin du quatrième.

En vérité, que nous importent, et son amour sénile, et sa tentative avortée, et sa prison? En quoi nous émeuvent les stances mises par le poète dans la bouche de ce prisonnier royal, beaucoup trop préoccupé de l'atteinte que sa mésaventure porte à son auguste dignité? Et si dans ce cachot paraît soudain Médée, si à sa voix tombent les chaînes du captif, quel progrès ce coup de théâtre fait-il faire à l'action? Nous voyons bien, à la vérité, l'avantage particulier qu'y trouve Médée; nous comprenons qu'après son crime accompli, elle aura désormais un refuge assuré dans Athènes. Mais ce n'est pas le sort de Médée qui nous inquiète : la magicienne toute-puissante qui vient de nous être présentée saura, sans peine, nous en sommes persuadés d'avance, même sans l'intervention d'Ægée, se dérober à ses ennemis. Qu'avons-nous donc appris dans tout ce quatrième acte, aussi mal rempli que le second? C'est que la « robe empestée » a été portée à Créuse, que, sur le conseil du prudent Pollux, à qui sont suspects les dons des ennemis, on en a fait l'épreuve sur une femme condamnée à mort, et que l'épreuve n'a point donné de résultat fatal, car c'est à Créuse et à Créon seuls que doivent être mortels ces poisons intelligents.

Acte V. — D'avance, le dénouement tragique est connu; Corneille ne pouvait guère le modifier, mais il a tenu à en relever, par quelques traits nouveaux, l'horreur banale. Avouons-le, ce cinquième acte est exécrable. Le récit de l'agonie de Créuse est fait par un domestique de Créon, Theudas, que Médée, d'un coup de baguette, immobilise, et à qui un autre coup de baguette, le

récit achevé, rend la liberté de ses mouvements. Quant à Créon, qui s'est efforcé en vain de porter secours à Créuse, consumé par la même flamme invisible, il sort « tout en rage » pour nous permettre de constater nous-mêmes, avec des souffrances réelles sans doute, mais qu'aucun signe extérieur ne traduit au dehors, une colère déplacée qui le fait chasser « à coups de plat d'épée » les serviteurs empressés à le secourir :

> Quoi! vous continuez, canailles infidèles!

A son tour, l'infortunée Créuse paraît sur la scène, mais c'est pour se comparer à Ixion et à Prométhée; nous lui voudrions en ce moment une connaissance moins exacte de la mythologie. Du moins, quelques beaux vers jaillissent de cette situation fausse; devant sa fille qui se meurt, le père, mourant lui-même, s'accuse de tout et sollicite son pardon :

> Si j'ai quelque regret, ce n'est pas à ma vie,
> Que le déclin des ans m'aurait bientôt ravie :
> La jeunesse des tiens, si beaux, si florissants,
> Me porte au fond du cœur des coups bien plus pressants.
> Ma fille, c'est donc là ce royal hyménée
> Dont nous pensions toucher la pompeuse journée!
> La Parque impitoyable en éteint le flambeau,
> Et pour lit nuptial il te faut un tombeau!

Il était inutile pourtant que ce mourant se tuât d'un coup de poignard. Créuse va suivre son exemple, mais Jason, qui était allé reconduire hors des murs son ami Pollux, survient à temps. On conçoit sa stupeur; ce que l'on conçoit moins, c'est que son désespoir, si naturel, s'exprime en un langage qui l'est si peu : il veut que le sang de Médée éteigne le feu dont brûle Créuse,

> Et que ce scorpion, sur la plaie écrasé,
> Fournisse le remède au mal qu'il a causé.

Avec une tendresse plus simple et plus vraie, Créuse lui répond :

> Laisse-moi le bonheur d'expirer à ta vue.

C'est en lui donnant la main qu'elle expire. Alors seulement

Jason puise dans sa douleur une éloquence encore un peu emphatique, mais qui ne sonne plus faux :

> Justes dieux! quel forfait me condamne à la vie?

Mais ce ne sont là que des éclairs. Que Médée, apparue « sur un balcon », le défie, s'avoue coupable de ces crimes, y ajoute un crime plus abominable encore, le meurtre de ses enfants, Jason, s'oubliant de nouveau, ne trouve que des injures à opposer à ses bravades; il invective cette « horreur de la nature », cette « exécrable tigresse »; il veut qu'on brise la porte, qu'on enfonce la maison, qu'on saisisse la magicienne pour la livrer aux bourreaux. Mais elle, souriante, maîtresse d'elle-même en face de ces fureurs puériles, s'élève dans les airs sur un char attelé de deux dragons, et lance à son « cher époux » ces défis d'un goût douteux :

> Suis-moi, Jason, et trouve en ces lieux désolés
> Des postillons pareils à mes dragons ailés...
> Enfin je n'ai pas mal employé la journée.

Quel parti va prendre Jason? Il se décide à réciter d'abord un monologue d'environ cinquante vers (il y a neuf monologues dans *Médée*), puis, après avoir bien maudit sa « tigresse » et bien pleuré sa « reine », après bien des hésitations, des retours, des antithèses, il fait ce qu'il aurait pu faire sans monologue : il se tue.

Un pareil dénouement laisse le spectateur et le lecteur médiocrement satisfaits. « Ce spectacle de mourants, écrit ingénument Corneille dans son *Examen*, m'était nécessaire pour remplir mon cinquième acte, qui sans cela n'eût pu atteindre à la longueur ordinaire des nôtres; mais, à dire le vrai, il n'a pas l'effet que demande la tragédie, et ces deux mourants importunent plus par leurs cris et par leurs gémissements, qu'il ne font pitié par leur malheur. » Si l'on ajoute à ces deux victimes Jason et ses deux enfants, qui, par bonheur, meurent sans parler, l'on arrive à un effrayant total de cinq cadavres. Mais ce n'est point cette accumulation de cadavres qui nous est le plus pénible : la seule grande coupable, c'est Médée; c'est aussi la seule qui ne soit pas frappée, alors que tant d'innocents le sont par elle.

Assurément, le poète tragique n'est pas obligé d'être didactique; il ne saurait même sans péril essayer de l'être, ni donner de parti pris à son dénouement le caractère d'une leçon morale. Corneille a raison, dans son Épître dédicatoire, de dire que le but de la

poésie dramatique est de plaire, que, traitant indifféremment les bonnes et les mauvaises actions, si elle veut nous en faire horreur, ce n'est point par leur punition, mais par leur laideur, représentée au naturel. Oui, nous comprenons qu'il soit inutile de punir Médée, s'il est vrai qu'on nous la fasse haïr; mais est-elle donc si odieuse dans toute la première partie de la pièce? En nous peignant Jason si lâche, Créon si brutal, le poète n'avait pas sans doute pour but de leur conquérir notre sympathie, qui va droit à la femme abandonnée, malgré ses crimes passés qu'on oublie, malgré ses crimes futurs, qu'on ne veut pas prévoir. A qui donc, sinon à elle, pourrait s'attacher notre sympathie? Le seul caractère vraiment grand est celui de Médée; le seul intérêt vraiment dramatique est celui de la lutte qu'elle engage seule contre tous. Il est permis de ne pas l'aimer, il est difficile de ne pas l'admirer.

Malgré les emprunts de détail, malgré les faiblesses trop nombreuses, la *Médée* des trois premiers actes est toute cornélienne; ce n'est qu'une ébauche, mais c'est une ébauche de génie. Euripide est égalé par endroits, Sénèque presque partout est surpassé. Par malheur, les deux derniers actes ne sont qu'un compromis équivoque entre la manière théâtrale de Sénèque et la manière nouvelle de Corneille, qui flotte entre la grandeur réelle et l'emphase, entre le drame humain, déjà deviné dans *Médée*, bientôt réalisé dans le *Cid*, et le drame factice dont l'imitation s'impose à son génie encore hésitant. La passion sincère, la jalousie naturelle, l'indignation trop légitime de la femme nous avaient touchés; les froides hyperboles de la magicienne et ses froides atrocités, si nous les prenons au sérieux, changent notre vague pitié en aversion. Si encore, nous détachant du parti de Médée, nous pouvions passer à celui de Jason! Mais, à mesure que l'action s'avance, le rôle de Jason semble se faire de plus en plus piteux; rien n'est plus glacial que le monologue par lequel il termine la pièce : on y cherche vainement un mot qui aille au cœur.

Ainsi, l'on blâme Corneille, non pas d'avoir peint Médée telle qu'on l'avait peinte avant lui, telle qu'elle devait être, mais de n'avoir pas su choisir entre les éléments humains et surhumains de ce caractère, d'avoir essayé de les combiner dans un mélange équivoque, et de n'avoir réussi qu'à compromettre l'unité de l'intérêt et du ton. Corneille, on le sent, n'a pas encore la claire vision de son idéal : cette lutte émouvante de la passion et du devoir, qui sera l'âme de ses chefs-d'œuvre, elle est absente de *Médée*. La passion n'y est ni victorieuse, ni vaincue, puisqu'un pouvoir mystérieux se substitue à son action, et l'annihile. Le devoir n'y triomphe pas davantage, puisque Médée, loin de regretter ses crimes, s'en applaudit avec plus de jactance et d'in-

sensibilité qu'il ne convient, très différente par là de la Phèdre de Racine, que purifie le repentir.

S'il renonce à instruire, Corneille a-t-il, du moins, réussi à plaire? C'est dans la préoccupation évidente de plaire à ses contemporains qu'il a créé ou profondément modifié certains caractères secondaires, ceux de Créuse et de Créon. Dans son *Examen,* il met en relief ces innovations, sans s'apercevoir qu'elles sont précisément la partie la plus contestable de son œuvre. Il se vante, par exemple, d'avoir rendu l'action plus vraisemblable en donnant à Créuse cette passion immodérée pour la robe de Médée, en nous montrant par quelles ruses Jason obtient de Médée ce présent, et par quel essai, fait d'abord sur une autre, on en éprouve l'innocuité. Mais qui ne voit combien peu tragique est cette importance donnée à l'acquisition d'une robe? Qui ne sent aussi à quel point sont importunes au lecteur moderne les prétentions galantes du vieil Ægée? Corneille se vante pourtant d'avoir par là donné « un peu plus d'intérêt à ce monarque ». Il ne s'agit que de s'entendre sur le genre de cet intérêt. En ce temps où les conversations de galanterie raffinée étaient à la mode au théâtre comme dans les salons, Corneille croyait et devait plaire en mettant Créuse en face de Jason, Ægée en face de Créuse; peut-être même a-t-il jugé habile d'adoucir l'horreur de cette tragédie en y mêlant quelques épisodes moins sombres. Ce mélange d'éléments contradictoires qui nous choque, ne choquait pas autant sans doute le public de 1635.

De ce côté, Corneille incline sensiblement vers la comédie, et il est curieux de noter que, volontiers tragique dans la comédie, il est, dans la tragédie, volontiers comique, ou tragi-comique tout au moins. Par d'autres côtés, au contraire, il fait la tragédie trop uniformément tragique; il lui prête une dignité raide que le drame grec n'avait pas connue. Chez Euripide, le rôle de la nourrice est, pour ainsi dire, au premier plan; la nourrice, chez Sénèque, n'est plus qu'une confidente chargée de donner la réplique à Médée et de fournir un prétexte à quelques beaux traits. Élevée par Corneille à la dignite de suivante, elle achète trop chèrement cet honneur : Nérine est une suivante de bonne compagnie, une soubrette tragique, qui ne fait rien, et dit juste ce qu'il faut pour empêcher le dialogue de tourner au monologue perpétuel.

Nous ne regrettons pas trop le gouverneur des enfants de Jason, l'honnête παιδαγωγός; mais les enfants eux-mêmes, ces enfants dont Euripide nous fait entendre derrière le théâtre la voix mourante, à peine daigne-t-on nous les faire entrevoir ici. Ils sont les seuls dont le sort puisse vraiment nous intéresser, les seuls

qui ne méritent pas leur malheur, et les seuls aussi qui soient réduits au rôle de personnages muets. Sans doute il est toujours difficile de faire parler des enfants au théâtre ; en une telle situation surtout, il est dangereux de nous les trop montrer, de peur qu'ils n'éveillent en nous une sympathie trop vive, que nous ne nous attendrissions trop sur leur sort, et que le dénouement dont ils sont victimes ne nous rende leur mère trop odieuse. Mais aussi ne faut-il pas, si l'on veut que ce dénouement ne soit pas trop en dehors de la nature, avant de nous montrer la mère furieuse, nous montrer la mère aimante, qui tue pour se venger, mais tue en pleurant? La Médée de Corneille n'est pas assez mère.

Qu'est-ce donc enfin que *Médée?* Un brillant exercice tragique avant la tragédie vraie. De beaux cris ne font pas un caractère, de belles scènes ne font pas un drame. Au reste, c'est Corneille lui-même qui nous a donné le droit d'être sévères; mais, pour ne pas être injuste, il faut se garder de comparer cet essai à ses chefs-d'œuvre. Il faut tenir compte aussi des difficultés presque insurmontables qu'offrait ce sujet légendaire, dont le fond ingrat devait être respecté. Peu de sujets sont plus dramatiques en apparence; peu offrent, en réalité, moins de ressources, précisément parce que le drame est tout fait d'avance, et que les principales lignes s'en imposent. On a des *Médée* de Longepierre (1694), de Clément (1779), d'Hoffmann (1797), d'Hippolyte Lucas (1855). Aucune n'a effacé tout à fait le souvenir de la tragédie cornélienne, pas même celle de Longepierre, longtemps renommée, bien qu'elle imite le drame de Corneille aux moins bons endroits. Seul, de nos jours, M. Legouvé a réussi dans cette entreprise : sa *Médée*, représentée en 1856, ne doit pas seulement son succès durable au talent de Mme Ristori ; une heureuse opposition des deux rivales (qui ne se rencontrent même pas chez Corneille) replace sous son vrai jour ce qui est l'essentiel du drame, la peinture des sentiments humains, précise et rajeunit la figure trop effacée de Créuse, sans affaiblir en rien la physionomie de Médée, cette mère chez qui l'amour maternel même a quelque chose de terrible :

> Souvent je leur fais peur même en les embrassant.

IV

LA TOISON D'OR.

Peut-être Corneille a-t-il eu simplement tort de donner la forme du drame à une fable dramatique qu'à l'exemple de Sénèque il traitait comme une féerie. Son frère Thomas n'aura point de peine à transformer plus tard *Médée* en opéra (1693, musique de Charpentier), ni, longtemps après, Cherubini à mettre en musique le même drame lyrique, repris par Hoffmann. Lui-même, vingt-cinq ans après, en 1660, revenant à cette histoire merveilleuse qui l'avait séduit tout d'abord, il écrivait la *Toison d'or,* pièce à grand spectacle, dont Médée est encore l'héroïne. Seulement, la Médée de la *Toison* n'est pas l'épouse trahie de Jason, la mère dénaturée; c'est la fille d'Aète, passionnée déjà, mais non pas encore criminelle. Apollonius de Rhodes et Valerius Flaccus, dans leurs *Argonautiques,* avaient chanté les amours de Médée et de Jason, et, dans son *Examen,* Corneille avoue qu'il doit beaucoup au poète latin.

Mais il s'agit ici d'une féerie pure, d'où tout spectacle sanglant doit être écarté. C'est pourquoi le frère de Médée, Absyrte, dont le meurtre, dans la tragédie de 1635, nous est raconté par sa sœur elle-même, non seulement est épargné ici par elle, mais nous est présenté comme un magicien d'un pouvoir égal. « C'est me contredire moi-même en quelque sorte, » écrit Corneille dans le même *Examen.* La contradiction est flagrante, en effet, mais de peu d'importance, car elle ne porte que sur un détail; elle serait plus grave, s'il y avait désaccord absolu entre les caractères. Mais la comparaison n'est point si aisée : de 1635 à 1660, en effet, tout a changé, et les situations, et le ton, et jusqu'au mètre : écrite en vers libres, plus légers que le vers tragique, la *Toison d'or* nous offre moins de caractères que de tableaux, d'analyses morales que de machines. Et pourtant, de même qu'il y a une part de féerie dans *Médée,* il y a dans la *Toison d'or* tous les éléments d'une tragédie émouvante. Seulement, le poète n'a pas pris la peine de les en dégager : satisfait de captiver l'imagination et d'éblouir les yeux, il a dédaigné de parler à l'esprit et de toucher le cœur. Mais il a beau faire, les décors ne nous cachent pas entièrement le drame, et le drame, cette fois encore, est dans le cœur de Médée.

N'isolons donc pas le cadre du tableau, bien que Corneille lui-même l'ait fait en écrivant les *Desseins de la Toison d'or*, où il se montre beaucoup plus préoccupé du décor que des personnages ; et il est certain que les personnages sont un peu écrasés par les décors. Qu'on y regarde de près pourtant, on s'apercevra que tel changement à vue, destiné, semble-t-il, au seul plaisir du regard, n'est que le signe extérieur d'une péripétie morale. A ce point de vue, cette pièce à machines est fort bien coupée. Dans le premier acte se révèle l'amour de Médée pour Jason ; dans le second, Médée est partagée entre cet amour et l'amour filial ; le troisième et le quatrième nous montrent cet amour accru et exaspéré par l'arrivée soudaine d'une rivale, et Médée se décidant enfin à favoriser Jason au détriment de son père et de son pays ; au cinquième acte, la victoire de Jason est racontée, et Médée suit le vainqueur.

Cette brève analyse suffit à montrer qu'ici, plus que dans *Médée*, il y a unité d'action et unité d'intérêt. C'est que, dans l'intervalle, les chefs-d'œuvre ont paru, et que Corneille est en pleine possession de son idéal, nettement conçu, fortement réalisé. Il est vrai que, dans la *Toison*, c'est la passion qui l'emportera, mais non sans combats. Où est le devoir pour Médée? Fille, elle doit préférer les intérêts de son père à ceux d'un étranger. Mais ne s'agit-il que d'empêcher ou de favoriser la conquête d'une toison, même merveilleuse? L'intérêt, en ce cas, semblerait assez mesquin ; Corneille a voulu qu'il fût plus sérieux. Aète, roi de Colchos, n'est pas seulement un petit despote asiatique, assez semblable au Créon de *Médée*, et, comme lui, gonflé de son importance :

> Il ne faut pas ainsi se jouer des couronnes ;
> On doit toujours respect au sceptre, à nos personnes.

Il a de graves motifs pour être ou paraître ingrat et pour refuser aux Argonautes le prix qu'ils réclament de leurs services. Ce Phryxus, que le bélier fabuleux a porté jusqu'en ses États, et qui depuis y est mort, après avoir épousé Chalciope, la fille du roi, la sœur de Médée, lui a révélé que du sort de la toison dépend le sort de son royaume. De là son trouble, quand Jason lui adresse sa requête importune. Pour Médée, ce n'est pas à ce moment le bien de l'État qui la préoccupe fort; ce qui l'indigne, c'est de voir que Jason sollicite cette récompense, et non pas une autre, plus digne de lui, plus douce pour elle. Déjà elle aime Jason, et se croit aimée; avec quelle joie, après son cœur, elle aurait donné sa main! Avec quelle sourde colère, seule avec lui, elle laisse voir l'amertume de sa déception :

Tu ne savais que trop quel choix pouvait me plaire :
Celui de la toison m'a fait voir tes mépris.

D'un mot Jason pouvait se justifier, car c'est malgré lui qu'il s'est fait l'interprète du vœu de ses compagnons; si on l'eût écouté, c'est à l'amour seul qu'on eût demandé le succès; Médée séduite eût livré ce que Médée, irritée, refuse. Que faire? En un pareil embarras, dans les tragédies, le monologue est de rigueur: dans une féerie, où tout doit être sensible, Jason n'a point la peine d'envisager le problème sous tous ses aspects, et d'essayer de le résoudre. La solution lui est apportée toute faite du ciel. Iris, messagère de Junon, paraît d'abord sur l'arc-en-ciel, puis Junon et Pallas dans leurs chars, traînés par des paons et des hiboux. Elles commandent à Jason de vaincre par l'amour, et l'obéissance lui est facile; car c'est précisément la politique qu'il recommandait à ses amis. Pour l'y décider, il n'était pas besoin, en vérité, que Junon, comme chez Valerius Flaccus, prît les traits de Chalciope, sœur de Médée. Ce grand séducteur ne s'abandonne à la passion que dans la mesure où il le veut bien; plus diplomate qu'amoureux, il pratique la morale de l'intérêt. S'il a aimé naguère Hypsipyle, princesse de Lemnos, c'est, on le sait, que les Argonautes avaient intérêt à « se rafraîchir » dans ce port, et Junon lui annonce justement qu'Hypsipyle, abandonnée, s'est mise à sa poursuite. Il faut donc se hâter de conquérir Médée, qui désire secrètement être désarmée, mais dont l'orgueil ne veut pas s'avouer vaincu.

C'est aux bords du Phase qu'a lieu l'entrevue des deux amants au second acte, en face d'un paysage ainsi décrit par Corneille : « La rivière du Phase et le pays qu'elle traverse en font la décoration. On voit tomber de gros torrents des rochers qui lui servent de rivages, et l'éloignement qui borne la vue présente aux yeux divers coteaux dont cette campagne est enfermée. » Médée, il faut l'avouer, est bien civilisée pour une fille de ce pays sauvage :

Tu mets dans tous mes sens le trouble et le divorce :
Je veux ne t'aimer plus, et n'en ai pas la force.
Achève d'éblouir un si juste courroux
Qu'offusquent malgré moi des sentiments trop doux;
Car enfin, et ma sœur l'a bien pu reconnaître,
Tout violent qu'il est, l'amour seul l'a fait naître;
Il va jusqu'à la haine, et toutefois, hélas!
Je te haïrais peu, si je ne t'aimais pas.

Il est difficile de dire plus tendrement : « Je vous hais. » Mais le ton se relève soudain quand Médée, entendant Jason alléguer son devoir, se ressouvient du sien, et s'écrie, avec une hauteur de fierté que n'eût pas désavouée Chimène :

> Je ferai mon devoir, comme tu fais le tien.
> L'honneur doit m'être cher, si la gloire t'est chère :
> Je ne trahirai point mon pays ni mon père.

Si pourtant les deux amants font leur devoir, le drame aboutit à une impasse. Et s'ils ne le font pas, ils sont odieux. Jason, il est vrai, a trouvé le moyen de concilier le devoir et la passion en faisant servir son amour à l'accomplissement de son devoir. Mais la situation de Médée est plus digne de la tragédie : placée entre son devoir, qu'elle connaît, et sa passion, qu'elle avoue, elle doit choisir, et le choix lui paraît cruel. Pour rompre l'équilibre en faveur de la passion, sans nous rendre Médée trop haïssable, Corneille imagine cet autre changement à vue, qui n'est encore que la traduction extérieure d'une péripétie morale :

« Ici l'on voit sortir du milieu du Phase le dieu Glauque, avec deux tritons et deux sirènes qui chantent, cependant qu'une grande conque de nacre semée de branches de corail et de pierres précieuses, portée par quatre dauphins, et soutenue par quatre vents en l'air, vient insensiblement s'arrêter au milieu de ce même fleuve. Tandis qu'elles chantent, le devant de cette conque merveilleuse fond dans l'eau, et laisse voir la reine Hypsipyle assise comme dans un trône; et soudain Glauque commande aux vents de s'envoler, aux tritons et aux sirènes de disparaître, et au fleuve de retirer une partie de ses eaux pour laisser prendre terre à Hypsipyle. Les tritons, le fleuve, les vents et les sirènes obéissent, et Glauque se perd lui-même au fond de l'eau, sitôt qu'il a parlé ; en suite de quoi Absyrte donne la main à Hypsipyle pour sortir de cette conque, qui s'abîme aussitôt dans le fleuve. »

C'est Jason qu'Hypsipyle vient chercher ; c'est Jason seul qu'elle aime, bien que l'infidèle la repousse et qu'Absyrte, le frère de Médée, soudainement épris, s'offre pour le remplacer. La jalousie entre au cœur de Médée, et c'est la jalousie seule qui lui pourra faire oublier son devoir.

Au troisième, au quatrième acte, où donc est l'intérêt, sinon dans la peinture de cette jalousie, beaucoup plus émouvante que les colères despotiques d'Aète ou les splendeurs de son palais, dont Corneille nous fait une description complaisante ? Une scène assez peu vive vient d'opposer à Hypsipyle, si sincèrement passionnée, Jason, dont la situation est toujours fausse, et

l'amour politique toujours froid. Médée survient, Jason se retire et les deux rivales se trouvent en présence. Par le seul effet de cette opposition, la vérité et la franchise reparaissent dans les situations, dans les caractères, par suite, dans le langage. Il est vrai qu'on trouve dans cette scène un des rares jeux de mots que Corneille se soit permis :

> Je n'ai que des attraits, et vous avez des charmes.

Médée pourtant, à bon droit, se croit d'autres charmes que les charmes magiques : en même temps que son amour est inquiété, son amour-propre féminin est atteint. Dès lors, plus d'hypocrisie, plus de dépit amoureux; elle aime Jason, elle se dit et se croit aimée de lui, elle ne permettra pas qu'on le lui dispute; parfois même, à la reine de Lemnos, qui s'étonne de s'entendre parler sur ce ton, elle répond en vraie princesse de la Scythie :

> Je suis reine, Madame, et les fronts couronnés...
> — Et moi je suis Médée, et vous m'importunez.
> — Cet indigne mépris que de mon rang vous faites...
> — Connaissez-moi, Madame, et voyez ou vous êtes.

A la voix de Médée, en effet, le riche palais aux colonnes de jaspe, aux portiques et aux statues d'or, se transforme en un « palais d'horreur », peuplé de bêtes féroces, éléphants, rhinocéros, lions, tigres, léopards, panthères, dragons, serpents. Quatre monstres ailés semblent prêts à dévorer la rivale de Médée, mais sont tenus en respect par la voix de l'amoureux Absyrte, qui descend sur une nuée. Cette intervention opportune vaut bien qu'Hypsipyle se relâche un peu de sa rigueur, et, sans renoncer encore à Jason, dise à son libérateur, à peu près comme don Fernand à Rodrigue : « Laissez faire au temps.... » Mais que nous importent les amours d'Absyrte et d'Hypsipyle? Et, d'ailleurs, ces périls, cette délivrance, tout est imaginaire, tout est concerté entre le frère et la sœur. C'est Médée elle-même qui nous révèle une ruse destinée à favoriser l'amour de son frère, et surtout peut-être à la débarrasser d'une rivale gênante. Elle nous apparaît, dans le désert où elle a coutume de se retirer pour préparer ses enchantements, au milieu de rochers blancs et luisants « qui laissent sortir de leurs fentes quelques filaments d'herbes rampantes et quelques arbres moitié verts et moitié secs ». A quoi sert cette fantasmagorie? A quoi servent ces stances, où Médée indécise impose silence à la « raison importune » dont sa passion

est combattue? A une seule chose : à nous montrer les progrès rapides que fait cette passion dans une âme encore honteuse et frémissante de se sentir vaincue. En vain elle essaye de se tromper elle-même en trompant les autres : Junon, qui a pris la forme de sa sœur Chalciope, ne peut lui arracher l'aveu de son amour. Non, elle n'aime pas Jason, mais elle met son orgueil à empêcher qu'une autre l'aime et soit aimé :

Je ne croirai jamais qu'il soit douceur égale
A celle de se voir immoler sa rivale.

Elle entend se faire aimer sans se donner et se venger ensuite. Que cependant Jason se montre à ses yeux, son secret lui échappera aussitôt; tout la trahira, jusqu'à sa colère. Elle accusera d'abord, puis se hâtera de pardonner, à condition qu'il sacrifie une gloire dangereuse au bonheur paisible de vivre près d'elle, enfin maudira son obstination et de la prière passera vite à la menace :

Mais telle que je suis, crains-moi, si tu ne m'aimes.

Qu'importe encore? plus elle s'irrite, plus elle aime; et l'Amour qui apparaît soudain dans le palais de Vénus, fait entendre à Jason que sa victoire est proche. Dès le début du cinquième acte, Aète, consterné, apprend cette victoire à la constante Hypsypile et à son infatigable soupirant, Absyrte :

Nos taureaux sont domptés, nos gens d'armes défaits...
— Quoi? son bras... — Oui, son bras, secondé par ses charmes,
A dompté nos taureaux et défait nos gens d'armes.

L'occasion est naturelle de renouveler les récits d'Apollonius d'Ovide, de Valerius Flaccus, de Sénèque; Corneille ne la laisse pas échapper, mais n'en abuse pas, et préfère, avec raison, ajouter quelques touches au caractère d'Aète. Dans son malheur, le vieux roi se défie de tout le monde, même de ses enfants, puis se repent de ses défiances, quand il entend Médée, apparue dans les airs sur un dragon, braver son amant qui s'apprête à enlever la Toison d'or, quand il la voit elle-même enlever la Toison précieuse à l'arbre qui, sur l'ordre de la magicienne, discrètement, « se retire derrière le théâtre ». Alors, orgueilleux, soulagé pour

un moment de sa terreur, Aète parle sans trop d'effort le fier langage de don Diègue :

> A ce digne courroux je reconnais ma fille :
> C'est mon sang dans ses yeux, c'est son aïeul qui brille.

Le triomphe de sa fille n'est-il pas le sien, et tous leurs communs ennemis ne sont-ils pas désarmés? Aux bravades de Médée Jason ne répond que par des madrigaux découragés; le chant divin d'Orphée ne réussit pas à assoupir le dragon, que poursuivent inutilement à travers les airs Zéthès et Calaïs, fils de Borée; la vapeur infernale qu'exhale la gueule du monstre contraint ces héros « emplumés » à la fuite. C'est ce moment glorieux que Médée choisit pour faire éclater ses sentiments véritables. Dans ce dernier effort de son art elle n'avait cherché qu'une suprême satisfaction d'amour-propre; maintenant que l'honneur est sauf, l'amour peut librement parler :

> Du pays et du sang l'amour rompt les liens,
> Et les dieux de Jason sont plus forts que les miens.

Au-dessus de la forêt épaisse, veuve de la Toison conquise, elle dirige le vol de son dragon vers le navire Argo, entrevu au loin sur le Phase. C'est à elle seule que les Grecs devront leur conquête elle peut aller vers eux la tête haute. Il y a quelque chose de vraiment tragique dans ce triomphe inattendu de la passion à l'heure où on la croyait définitivement étouffée; mais il y a quelque chose de comique dans la satisfaction aveugle d'Aète, bientôt changée en inquiétude, puis en désespoir. Junon ne le console point en lui révélant qu'elle seule a tout fait. Il invoque son père, le Soleil, dont le palais resplendissant s'ouvre devant ses yeux, et le Soleil, à son tour, invoque Jupiter, nouveau prétexte à nous ouvrir un nouveau palais. Près du maître des dieux siège Junon, qui intercède pour ses Argonautes. D'ailleurs, Jupiter lui-même est impuissant à rompre l'ordre invariable du destin; la Toison conquise, rien ne peut sauver de la ruine le royaume d'Aète, mais son trône sera relevé un jour. En attendant, il trouvera un refuge à Lemnos, dans les États d'Hypsipyle, qui n'a plus aucune raison de repousser Absyrte, puisqu'elle a perdu Jason. Cette féerie tragique ne pouvait finir autrement.

Il serait donc injuste d'apprécier comme un drame ordinaire une pièce à grand spectacle, composée à l'occasion du mariage du roi et de la paix des Pyrénées, jouée avec tant d'éclat, d'abord

chez M. de Sourdéac, au château de Neubourg, en Normandie, puis, avec les mêmes décors et les mêmes machines, sur le théâtre du Marais. La magnificence toute nouvelle de ces machines et de ces décors, voilà quelle fut, sans aucun doute, la cause principale du succès ; les témoignages contemporains le prouvent assez, et Corneille n'a pas voulu qu'on l'ignorât. Dans ses *Desseins de la Toison d'or*, il insiste longuement sur ce que les ornements extérieurs de sa pièce ont d'éclatant, surtout d'original ; il remarque, par exemple, qu'à la fin du quatrième acte, l'Amour, en s'envolant, traverse l'air « non pas d'un côté du théâtre à l'autre, mais d'un bout à l'autre, et il ajoute : « Les curieux qui voudront bien considérer ce vol le trouveront assez extraordinaire, et je ne me souviens point d'en avoir vu de cette manière. » Plus loin, il admire avec la même naïveté le vol des fils de Borée : « L'art des machines n'a rien encore fait voir à la France de plus beau, ni de plus ingénieux que ce combat. Jusqu'ici nous n'avons point vu de vols sur nos théâtres qui n'ayent été tout à fait de bas en haut, ou de haut en bas, comme ceux d'Andromède; mais de descendre des nues au milieu de l'air, et se relever aussitôt sans prendre terre, joignant ainsi les deux mouvements, et se retourner à la vue des spectateurs, pour recommencer dix fois la même descente, avec la même facilité que la première, je ne puis m'empêcher de dire qu'on n'a rien encore vu de si surprenant, ni qui soit exécuté avec autant de justesse. » Enfin, il nous prie d'observer qu'en ce même troisième acte, on découvre à la fois trois palais, ceux d'Aète, du Soleil et de Jupiter : « Ces trois théâtres qu'on voit tout d'une vue font un spectacle tout à fait agréable et majestueux. »

Après ces éloges que le poète se décerne à lui-même en même temps qu'au décorateur, il est clair qu'à ses yeux, comme aux yeux de ses contemporains, la composition dramatique, qu'il intitule improprement « tragédie », s'adresse plus encore aux sens qu'à l'intelligence du spectateur. Toutefois, la *Toison d'or* est très supérieure aux féeries-ballets de nos théâtres modernes. Il est de tradition de n'en citer que le prologue, où l'on a raison d'admirer ces vers si hardis et si pleins, dits par la France à la Victoire

A vaincre tant de fois mes forces s'affaiblissent :
L'État est florissant, mais les peuples gémissent;
Leurs membres décharnés courbent sous mes hauts faits,
Et la gloire du trône accable les sujets. .
Vos dons sont à chérir, mais la suite est a craindre :
Pour faire deux héros ils font cent malheureux.

Il est vrai que Mars proteste contre un pareil langage; mais la

pensée du poète n'est pas douteuse. D'abord prisonnière, bientôt délivrée par l'Hyménée, qui chasse la Discorde et l'Envie en leur montrant le seul portrait de la jeune reine, la Paix triomphante dit à la France avec une fierté légitime :

> Fais éclater ta joie en de pompeux spectacles :
> Ton théâtre a souvent d'assez riches couleurs
> Pour n'avoir pas besoin d'emprunter rien ailleurs.

Son règne pourtant ne sera pas celui de l'oisiveté : aux mêlées sanglantes vont succéder les « combats de prudence et d'étude », les « guerres d'esprit », et dans ces luttes pacifiques où « la plus haute gloire » se conquiert, il faut que la France ait la victoire encore. Ce prologue tout entier est donc plus qu'un plaidoyer, c'est un hymne en l'honneur de la paix. C'est aussi une préface naturelle de *Médée :* le nom de la magicienne est prononcé dans le dernier vers, et l'on a comme un avant-goût de ses enchantements dans le changement à vue final : « Tout le théâtre se change en un jardin magnifique à la vue du portrait de la Reine que l'Hyménée lui présente.

L'intérêt de la *Toison d'or* n'est cependant pas tout entier dans le prologue. Voltaire la définit « une espèce d'opéra, ou du moins une pièce de machines, avec un peu de musique. » Sur ce dernier point il a raison : la musique ne joue ici qu'un rôle tout à fait secondaire, et le nom du collaborateur musical de Corneille n'est même pas venu jusqu'à nous. Au contraire, sous le pompeux étalage des machines, il n'est pas malaisé de découvrir et de suivre les péripéties d'un drame très humain, plus humain à certains points de vue que celui de *Médée*, plus logique et mieux gradué. La féerie, d'ailleurs, n'est ici que le cadre de la tragédie, tandis que *Médée* est un mélange équivoque de l'un et de l'autre genre. Si le combat du devoir et de la passion est l'âme de la tragédie cornélienne, c'est la *Toison d'or* qui est la tragédie véritable ; seulement, l'infériorité de la *Toison d'or*, c'est qu'elle vient après les chefs-d'œuvre ; la supériorité de *Médée*, c'est qu'elle les précède et les fait deviner. Pourtant la *Médée* de 1660 ressemble fort à la *Médée* de 1635 : c'est bien la même fierté hautaine, ce sont les mêmes emportements de jalousie et de colère, la même passion absolue et dominatrice. La fille d'Aète, infidèle à son pays et à son père, nous prépare à mieux comprendre la rivale de Créuse ; en voyant tout ce qu'elle a sacrifié pour suivre Jason, nous comprenons, et son désespoir quand Jason l'abandonne, et ses brusques alternatives de tendresse et de fureur, également sincères, et jusqu'à ses crimes. Voilà pourquoi nous n'avons pas voulu séparer la *Toison d'or* de *Médée*.

LIVRES CONSULTÉS ET CITÉS[1].

AIMÉ MARTIN. . . . . Étude de la langue de Corneille, en tête de l'éd. Lefèvre.

ANDRIEUX. . . . . Avertissement des changements pour *Polyeucte*.

— Changements pour *Nicomède* (*Œuvres*, 4 vol. in-8°, 1818-23).

— La *Suite du Menteur*; 1810, in-8°.

AUBÉ. . . . . Polyeucte dans l'histoire; Didot, 1882.

AUBIGNAC (abbé d') . . . . Pratique du théâtre, 1657 et 1669, in-4°.

— Dissertations (du Breuil, 1663, in-16), recueillies par l'abbé Granet; 1740, 2 vol. in-12.

AUGER . . . . Éloge de Corneille; 1808, in-8°.

BAILLET. . . . . Jugements des savants, 1685, 9 vol. in-12.

BALLIN . . . . Notice sur la maison et la généalogie de Corneille, Rouen, 1833.

BALZAC. . . . . Œuvres, 1665, 2 vol. in-f°.

BARET . . . . Histoire de la littérature espagnole; Dézobry, 1863, in-8°.

— Poème du *Cid* dans ses analogies avec la Chanson de Roland, 1858, in-8°.

1. On n'a compris dans cette liste ni les auteurs anciens grecs ou latins, ni les auteurs français plus particulièrement classiques, sauf ceux dont on devait citer des éditions particulières. Pour les détails de bibliographie érudite on ne peut que renvoyer aux travaux de MM. Marty-Laveaux et Picot. En revanche, on a cru devoir indiquer beaucoup de livres de seconde main qu'ils ne signalaient pas et dont peut être formée une sorte de bibliothèque cornélienne.

BAYLE . . . . Dictionnaire historique et critique; 2 vol. in-f°, 1695-97.
BEAUCHAMPS (de). . . . . . Recherches sur les théâtres; 1735, in-f°.
BECKER. . . . . Éd. de *Rodogune;* Garnier, 1882.
BERNAGE. . . . . Etude sur Robert Garnier; in-8°, Delalain.
BERNARDIN . . . . Éd. de Racine, 4 vol., Delagrave.
Bibliothèque des romans. . Les romances du Cid (1782-84).
BIZOS. . . . . Étude sur la vie et les œuvres de Mairet; Thorin, 1877, in-8°.
BOISROBERT . . . . Epîtres; 1646.
BOISSIER (G.) . . . . La religion romaine (*Polyeucte*). — Cicéron et ses amis (*Pompée*); Hachette.
— Discours de Rouen, second centenaire de Corneille, 1884.
BONIEUX . . . . Critique des tragédies de Corneille et Racine, par Voltaire; Lyon, 1866.
BORNIER (de) . . . . La politique de Corneille; Dentu.
BOS (abbé du) . . . . Réflexions critiques sur la poésie et la peinture; Pissot, 3 vol. petit in-4°, 1755.
BOSSUET . . . . Maximes sur la comédie; (1694), éd. Gazier, Belin.
BOUHOURS (le P.). . . . . . Entretiens d'Ariste et d'Eugène, 3e éd.; Paris, Seb. Cramoisy, 1671, in-12.
BOURGOIN. . . . . Valentin Conrart et son temps; Hachette, 1883, in-8°.
BOYSSE. . . . . Le théâtre des jésuites; Vaton, 1880, in-12.
BRÉBEUF . . . . La Pharsale de Lucain; Ant. de Sommaville, 1656.
BRÉDIF. . . . . Segrais, sa vie et ses œuvres; in-8°, Durand, 1863.
BREITINGER . . . . Les unités d'Aristote avant le *Cid;* Genève, Georg, 1880.

CARLEZ . . . . Pierre et Thomas Corneille librettistes.
CELLER. . . . . Les décors, les costumes et la mise en scène au XVIIe siècle, 1868.
CHAPELAIN . . . . Lettres, éd. Tamizey de Larroque.
— Sentiments de l'Académie sur le *Cid.*
CHAPPUZEAU. . . . . Théâtre français; Lyon, Mayer, 1674, pet. in-12.

CHARPENTIER. . . . . Carpenteriana, 1724.
CHASLES (Philarète) . . . . Voyages d'un critique à travers la vie et les livres. — Italie et Espagne; Didier, 1868.
— Études sur l'Espagne et sur les influences de la littérature espagnole en France et en Italie; Amyot, 1847, in-12.
CHASSANG. . . . . Des essais dramatiques imités de l'antiquité; 1852, in-8°.
— Grammaire française. — Cours supérieur; Garnier, 1878, in-12.
CHAULMER. . . . . Mort de *Pompée;* Antoine de Sommaville, 1638, bibl. nat., recueil factice, n° 5683.
CHÉRUEL . . . . Histoire de la minorité de Louis XIV.
CHEVREAU (Urbain) . . . . La suite et le mariage du Cid; Paris, Toussaint Quinet, 1638.
— Chevrœana; Amsterdam, 1700, 2 vol. in-12.
CHILLAC (Timothée de) . . L'ombre du comte de Gormas et la mort du Cid; Paris, Besongne, 1639, in-4°.
CLAIRON (Mlle). . . . . . . Mémoires; Buisson, an VII (1799), in-8°.
CONRART . . . . Mémoires, coll. Monmerqué.
— Lettres familières; Barbin, 1681, in-12.
CONTI (prince de). . . . . Traité de la comédie et des spectacles; 1669.
CORNEILLE (Pierre). . . . . Éd. Marty-Laveaux; 12 vol. in-8° (1862-1868), Hachette.
— Ed. Lefèvre; Didot, 1854-55, 12 vol. in-8°.
— Éd. Victor Fournel; Laplace et Sanchez.
— Éd. Em. Chasles; Delagrave.
CORNEILLE (Thomas). . . . Théâtre choisi; Laplace et Sanchez, 1882; notice de Éd. Thierry.
COSTE . . . . Mémoires pour Marie-Françoise Dumesnil; 1800, in-8°.
— Apologie de la Bruyère.
CREUZÉ DE LESSER . . . . . Romances du Cid, trad. en vers, 1836.
CROUSLÉ . . . . Lessing et le goût français en Allemagne; Durand, 1863.
CUBIÈRES (de). . . . . . . Le centenaire de Corneille; 1784.

Damas-Hinard. . . . . . . Poème du Cid, trad. 1848, in-4°.
— Romancero espagnol; Delahays, 1844, 2 vol. in-12.
Dareste . . . . Histoire de France, 1865-67, 7 vol. in-8°.
Darmesteter et Hatzfeld . Le xvie siècle en France; Delagrave, 1878.
Delaitre (Ch.). . . . . . . Éd. de *Pompée;* Garnier, 1884.
De la Porte et Clément. . Anecdotes dramatiques, 3 vol. in-8°, 1715.
Delavigne (Casimir). . . . La fille du Cid, 1839, t. III du Théâtre; Didier, 1854.
Delavigne . . . . La tragédie chrétienne au xviie siècle; 1848, in-8°.
Delisle. . . . . Six tragédies de P. Corneille retouchées pour le théâtre; 1802, in-8°.
Deltour . . . . Les ennemis de Racine; Hachette, in-12.
Depping. . . . . Un banquier protestant en France au xviie siècle; 1879.
Deschanel (Em.) . . . . . Le romantisme des classiques, Corneille; C. Lévy, 1883, in-12.
Desfontaines . . . . La vraye suite du *Cid*, tragi-comédie; Antoine de Sommaville, 1638.
Desjardins (Ém.) . . . . . Le grand Corneille historien, 2e éd.; Didier, 1862.
Despois (E.). . . . . Le théâtre français sous Louis XIV; Hachette, 1874, in-12.
Dozy. . . . . Recherches sur l'histoire de l'Espagne, 2 vol. in-8°; Leyde, 1860.
Ducis. . . . . Les bonnes femmes ou le ménage des deux Corneille.
— Lettres, t. IV, des *Œuvres*, 4 vol. in-8° (1819-1826).
Duparay . . . . Des principes de Corneille sur l'art dramatique; Lyon, Vingtrinier, 1857.
Duruy (V.). . . . . Histoire des Romains.

Edelestand du Méril . . . Poésies populaires latines de moyen âge; chronique latine du Cid, 1847.
Étienne et Martainville. . Histoire du théâtre français, 1802, Barba, 4 vol. in-16.

Fabre (Victorin) . . . . . Éloge de Corneille; Baudoin, 1808, in-8°, in-12.

FAGUET.	Essai sur la tragédie française au XVIe siècle; Hachette, 1883, in-8°.
—	Corneille; Oudin, 1885, in-12.
—	Notices littéraires sur les auteurs français; Lecène, 1885, in-12.
FAVRE (J.)	Éd. de *Polyeucte;* Garnier, 1880.
FÉNELON	Lettre à l'Académie. Éd. Despois (Delagrave); Voisin (Garnier); Grenier (Belin).
FERRIÈRE (Em.)	Littérature et philosophie (Corneille et Guilhem de Castro); Marpon, 1865, in-12.
FLOQUET	Éclaircissements et pièces historiques.
—	Rôle politique de Corneille pendant la Fronde; *Revue rétrospective*, décembre 1836.
—	Études sur la vie de Bossuet; 1855-56, 3 vol. in-8°.
FONTENAY-MAREUIL.	Mémoires, coll. Petitot.
FONTENELLE	Vie de Corneille, 1685.
—	Parallèle de M. Corneille et de M. Racine.
FOURNEL (Victor)	Curiosités théâtrales; Delahays, 1859, in-16.
—	Les contemporains de Molière; Didot, 1866.
FOURNIER (Ed.)	Corneille à la butte Saint-Roch, comédie en vers, suivie de notes sur la vie de Corneille; 1862, in-16; Dentu.
—	Théâtre français au XVIe et au XVIIe siècle.
FRERON.	*Année littéraire.*
FURETIÈRE.	Satire du jeu de boules des procureurs (Poésies diverses); Billaine, 1664, in-12.
GAILLARD.	Œuvres, 1634, in-8°.
GAILLARD (Emm.).	Nouveaux détails sur P. Corneille, 1834.
GARNIER (Robert)	*Cornélie;* Rob. Estienne, 1574.
GASTÉ.	Éd. de *Nicomède;* Belin.
GAUTIER (Th.).	Les Grotesques, 1844.

GEOFFROY. . . . . Cours de littérature dramatique, 6 vol. in-8°, 1819-20.

GÉRUZEZ . . . . Histoire de la littérature française; Garnier.

— Théâtre choisi de Corneille; Hachette, 1848, in-12.

GIDEL. . . . . Éd. d'*Horace* et de *Polyeucte;* Belin.

— Histoire de la littérature française.

GILBERT. . . . . *Rodogune*, 1646, Quinet, in-4°.

GINGUENÉ. . . . . Histoire littéraire d'Italie; Michaud, 1824-1835, 14 vol. in-8°.

GODEFROY. . . . . Lexique de la langue de Corneille; 1862, 2 vol. in-8°.

GOSSELIN . . . . P. Corneille le père; Rouen, 1864, in-8°.

— Particularités de la vie judiciaire de Corneille, 1865.

GOUGET. . . . . Bibliothèque française, 1740, 18 vol. in-12.

GUÉRET. . . . . Le Parnasse réformé, 1669.

— Promenade de Saint-Cloud, dans les *Mémoires* de Bruys, 1751, in-12.

GUI-PATIN. . . . . Lettres; Rotterdam, Reinier Leers, 1689.

GUIZOT . . . . Corneille et son temps, 1852, in-8°

HALLAM. . . . . *Introduction to the litterature of Europe* (Histoire de la littérature de l'Europe pendant les xve, xvie et xviie siècles, tr. Borghers) 4 vol. in-8°.

HATZFELD. . . . . Les commencements de Pierre Corneille; Grenoble, Prudhomme, 1857, in-8°.

HEINRICH . . . . Éd. de *Sertorius;* Delagrave.

HEINSIUS . . . . *De constitutione tragica secundum Aristotelem;* Leyde, 1611.

HERDER. . . . . Trad. des Romances du Cid, 1802.

HORION. . . . . Explication du théâtre classique; 1 vol. in-12, Belin, 1877.

HUBER . . . . *Geschichte des Cid;* Bremen, 1829.

HUET (Daniel). . . . . . . Origines de Caen; Rouen, 1706, in-8°.

— Huetiana (d'Olivet), 1722, in-12.

HUGO (V.). . . . . La légende des siècles; Hachette et Calmann-Lévy.

JACOB (Bibliophile) . . . . Catalogue Soléinne; 1843-45, 6 v. in-8°.
JAL. . . . . Dictionnaire critique de biographie et d'histoire; 1864, grand in-8°.
JANIN (Jules) . . . . Histoire de la littérature dramatique; 1858, 6 vol. in-18.
— Notice sur P. Corneille.
JARRY . . . . Essai sur les œuvres dramatiques de Rotrou; Durand, in-8°.

LABITTE. . . . . Les prédicateurs de la Ligue; Durand. 2e éd., 1865, in-8°.
LAGRANGE. . . . . Registre de Lagrange, éd. Thierry.
LA HARPE. . . . . Lycée, éd. Lefèvre; 15 vol. in-8°.
LAMBERT (le P.) . . . . . . Histoire littéraire du règne de Louis XIV, 1751, 3 vol. in-4°.
LARROUMET . . . . Ed. du *Cid;* Garnier, 1880, in-12.
LATOUR (de). . . . . P. Corneille et J. B. Diamante; Douniol, 1861, in-8°.
LAUDUN D'AIGALIERS (de). . Poésies; *Horaces,* 1596, in-12, David Leclerc.
LEBLANT . . . . Mémoire sur la préparation au martyre dans les premiers siècles de l'Église; t. XXVIII des Mémoires de l'Académie des inscriptions.
— Polyeucte et le zèle téméraire t. XXVIII des Mémoires de l'Académie des Inscriptions.
LEBRUN (Pierre). . . . . . *Le Cid d'Andalousie,* 1825.
LEKAIN . . . . Mémoires; 1825; in-8°.
LEMAITRE (Jules). . . . . . *Quomodo Cornelius noster Aristotelis poeticam sit interpretatus;* Hachette, 1802, in-8°.
LEMAZURIER . . . . Galerie des acteurs du Théâtre-Français, 1810, 2 vol. in-8°, Chaumerot.
LEMERCIER. . . . . Cours analytique de littérature générale, 4 vol. in-8°, 1820.
LEROY (O.) . . . . Corneille et Gerson dans l'*Imitation de Jésus-Christ;* Leclerc, 1841, in-8°.
— Études sur les mystères, 1838.
LESSING. . . . . Dramaturgie de Hambourg, traduct. Crouslé, avec préf. de M. Mézières.
LEVALLOIS. . . . . Corneille inconnu; 1876, in-8°.
LISLE. . . . . Essai sur les théories dramatiques de Corneille; Durand, 1852; in-8°.

LITTRÉ . . . . Dictionnaire; Hachette, 4 vol. in-8°.
LIVET. . . . . Précieux et précieuses, 1859, in-8°.
LONGEPIERRE. . . . . Médée; 1694, in-12.
LORET . . . . Muse historique, éd. Livet, 1857-78, 4 in-8°.
LUCAS (Hipp.). . . . . . . Documents relatifs à l'histoire du *Cid;* gr. in-12, Alvarès, 1860.

MAGNIN. . . . . Origines du théâtre, 1838, in-8°.
MARCOU. . . . . Ed. d'*Horace;* Garnier.
MARTHA. . . . . Les moralistes sous l'Empire romain; 2e éd. Hachette, 1866.
MARTIN (Henri) . . . . . . Histoire de France, 19 vol. in-8°.
MARTY-LAVEAUX. . . . . . ŒEuvres complètes de Corneille (Grands écrivains, coll. Régnier); Hachette, 12 vol. in-8°.
— De la langue de Corneille; 1861.
MÉNAGE. . . . . Observations sur la langue française; Barbin, 1672.
— Menagiana; Florentin et Delaulne, 1693.
— *Ægidii Menagii poemata;* 1656, in-12.
MERLET (G.). . . . . Etudes sur les classiques français, t. I; Hachette, in-12, 1882.
MESNARD (P.) . . . . Histoire de l'Académie française; 1857, in-8°.
— ŒEuvres de Racine (Grands écrivains); 8 vol. in-8°, Hachette.
MICHAUD . . . . Biographie universelle.
MICHELET. . . . . Histoire romaine, 2 vol. in-12.
MONCHESNAY. . . . . Bolœana, 1740.
MONSEIGNAT (de). . . . . Le *Cid* Campeador; Hachette, in-12, 1853.
MONTFLEURY. . . . . Impromptu de l'hôtel de Condé, 1664, in-12.
MOREAU . . . . Bibliographie des Mazarinades.
MORERI. . . . . Grand dictionnaire historique, 1759, 10 vol. in-fol.
MOTTEVILLE (Mme de). . . . Mémoires, coll. Petitot.
MOUHY (de). . . . . Abrégé de l'histoire du théâtre français; 1780, 3 vol. in-8°.

NADAL (abbé). . . . . . . ŒEuvres mêlées, 1738.

Naudet. . . . . Éd. de *Nicomède;* Dézobry, 1845, in-16.

Neufchateau (Fr. de) . . . L'esprit du grand Corneille; Didot, 1819, in-8°,

Nicéron . . . . Mémoires, t. VI et XV.

Nicole. . . . . Traité de la comédie, 1659.

Nisard. . . . . Histoire de la littérature française, t. II.

Palissot . . . . Éd. de Corneille, 12 vol. in-8°, an IX (1801).

Parfaict (frères) . . . . Histoire du théâtre français; 15 vol. in-12, t. V.

Patin. . . . . Études sur les tragiques grecs, 3 vol. in-8°.

Pellissier. . . . . Ed. de *Nicomède*; Garnier.

Pellisson. . . . . Relation contenant l'histoire de l'Académie française, 1653.

Perrault (Cl.) . . . . . . Les hommes illustres, t. I; 1697, in-fol.

Perrin . . . . Étude sur la mise en scène, en tête des *Annales du théâtre,* de MM. Noël et Stoullig, 1883.

Person (L.). . . . . Histoire du véritable Saint-Genest de Rotrou; Cerf, 1882, in-18.

Petit de Julleville . . . . Les mystères, 3 vol. in-8°, Hachette, 1880.

— Leçons de littérature française, 2 vol. in-12; Masson, 1885.

Picot. . . . . Bibliographie cornélienne; Fontaine, 1876, in-8°.

Puibusque (de) . . . . . . Histoire comparée des littératures espagnole et française; 1843, 2 vol. in-8°.

Pure (abbé de). . . . . . La prétieuse ou le mystère de la ruelle, 1656, P. Lamy et G. de Luyne.

— Idée des spectacles anciens et nouveaux; in-12, 1668.

Racine (L.). . . . . Mémoires sur la vie et les ouvrages de J. Racine; 1727, 3 vol. in-12.

Rathery. . . . . Mademoiselle de Scudéry, in-8° Téchener, 1873.

REGNARD (chevalier). . . . Romances du *Cid*, trad. libre et en vers; Ancelin; 1850, 2 vol. in-12.
RÉNAL (Antony). . . . . . Le Romancero du Cid; Baudry, 2 vol. in-8°, 1842.
ROBERT (Léon) . . . . . . Éd. de *Cinna;* Garnier, 1880.
ROCHEFOUCAULD (LA). . . . Mémoires, éd. Gourdault (Grands écrivains); Hachette, in-8°.
ROTROU. . . . . Théâtre choisi, éd. Félix Hémon; Laplace et Sanchez, 1882, in-12.
ROUSSEAU (J.-J.). . . . . . Lettre à d'Alembert sur les spectacles.

SABATIER . . . . Dictionnaire de littérature; 1770, 3 vol. in-8°.
SAINT-MARC-GIRARDIN. . . . Cours de littérature dramatique, 5 vol.; Charpentier, in-12.
SAINT-ÉVREMOND . . . . . . Éd. Gidel; Charpentier.
SAINTE-BEUVE . . . . Portraits littéraires; 1844, 2 vol. in-8°.
— Nouveaux lundis, VII, 3e éd.; Calmann-Lévy, 1879, in-12.
— Port-Royal; 7 vol. in-12; Hachette.
SAMSON. . . . . Essai sur la déclamation dramatique.
SARCEY (Francisque). . . . Feuilletons dramatiques du *Temps*, *passim.*
SARRAU (Cl.) . . . . *Cl. Sarravii epistolæ;* Orange, 1654, in-8°.
SCARRON . . . . Œuvres, éd. La Martinière; 1786, 7 vol. in-8°.
SCHLEGEL (W.) . . . . . . Cours de littérature dramatique, t. II; 1814, in-8°, tr. Necker de Saussure.
SEGRAIS. . . . . Segraisiana (Mémoires-Anecdotes), 1722, in-8°.
SÉVIGNÉ (Mme de) . . . . . Correspondance, éd. Monmerqué (Grands écrivains), *passim.*

TALLEMANT DES RÉAUX . . . Historiettes, éd. Monmerqué, 1840, 10 vol. in-12.
TASCHEREAU . . . . Histoire de la vie et des ouvrages de Corneille, 2e éd. 1858, in-18.
TICKNOR. . . . . *History of Spanish litterature;* New-York, 3 vol. in-8°, 1849.
TILLEMONT. . . . . Mémoires ecclésiastiques, t. IV.

Titon du Tillet	Parnasse François; art. Corneille; 1732-60, 3 vol. in-fol.
Tivier	Histoire de la Littérature dramatique en France depuis ses origines jusqu'au *Cid;* Thorin, 1 vol. in-8°; 1873.
—	Histoire de la littérature française; 1879, in-12, Delagrave.
Tournemine (le P. de). . .	Défense du grand Corneille (Œuvres diverses de Corneille, éd. de Granet, 1738).
Tronchin.	Mes récréations dramatiques; Genève, Bonnant, 1779-84, 5 vol. in-8°.
Vapereau.	Éléments d'histoire et de littérature française, t. II; Hachette, 1886.
Vaugelas.	Remarques, éd. Chassang; Baudry, 2 vol., 1870.
Vauquelin de la Fresnaye.	*Art poétique;* Caen, 1612, in-8°.
Vauvenargues	Réflexions critiques sur quelques poètes.
Viardot (L.)	Études sur l'histoire des institutions, de la littérature, du théâtre et des beaux-arts en Espagne.
Vigneul-Marville (Bonaventure d'Argonne). . .	Mélanges d'histoire et de littérature; 3 vol. in-12, Rouen, 1699-1701.
Viguier.	Anecdotes littéraires sur P. Corneille; 1846, in-8°.
Villars (abbé de).	La critique de la *Bérénice* de Corneille; 1671, in-8°.
Villemain.	Tableau de la littérature du moyen âge; Didier, 1858, 2 vol. in-8°.
Visé (de).	Défense de la *Sophonisbe*, de M. de Corneille; Barbin, 1663, in-12.
—	Défense de *Sertorius;* 1663, in-12.
Voltaire	Commentaires sur Corneille; 1764, 3 vol. in-12.
—	Correspondance, Siècle de Louis XIV. Préfaces.
Von Schack	*Geschichte der dramatischen Literatur in Spanien.*

TABLE

DES ÉTUDES CONTENUES DANS LE PREMIER VOLUME

LE CID

AVANT-PROPOS.

Le Cid tient dans le théâtre de Corneille une place tellement exceptionnelle, que nous avons cru devoir donner des proportions inusitées à l'étude qui ouvre cette édition. Comment, en effet, comprendre le *Cid* français, si l'on ne connaît pas d'abord, sous ses aspects très variés, le *Cid* espagnol, le *Cid* de l'histoire et de la légende épique, du *Romancero* et de Guilhem de Castro? Comment ne pas essayer d'introduire quelque ordre et quelque clarté dans l'histoire, assez confuse encore, de cette querelle du *Cid*, d'où le génie de Corneille sortit transformé? Comment, enfin, ne pas prendre plaisir à suivre à travers les âges, jusqu'au cœur même de notre siècle, les destinées du drame le plus héroïque à la fois et le plus humain qui fut jamais? Ce charme de jeunesse qu'on a tant de fois signalé, et qui s'attache encore au premier chef-d'œuvre cornélien, comment y aurions-nous échappé? Si pourtant il était besoin d'une excuse pour certaines longueurs complaisantes, nous rappellerions que ces éditions sont destinées, non seulement aux élèves de nos lycées, qui trouveront traitées dans l'introduction toutes les questions littéraires relatives au *Cid*, mais encore aux candidats qui se préparent à tous les examens universitaires. La plupart des éditions de Corneille publiées depuis 1881 ont été inscrites au programme des diverses agrégations, et, cette année même, notre édition de *Pompée* y figure. Ces précieux témoignages d'estime nous encouragent à persévérer dans notre méthode. Au reste, nous comptons bientôt offrir au public un *Corneille* en quatre volumes, où les éditions déjà publiées seront précédées et suivies d'études nouvelles.

INTRODUCTION.

CHAPITRE PREMIER

Les Espagnols et Corneille.

I

LE CID A-T-IL EXISTÉ?

On étonnerait beaucoup des Espagnols modernes, de ceux qui jurent encore « foi de Rodrigue », si on leur apprenait que de doctes écrivains ont mis en doute jusqu'à l'existence de leur héros national. Surtout, on ne leur persuaderait pas que ces érudits aient eu des motifs légitimes de scepticisme : d'abord, parce que l'imagination populaire reste fidèle à ceux qu'elle a une fois adoptés; ensuite, parce qu'en Espagne surabondent les monuments qui attestent la réalité historique de ce personnage idéalisé depuis par la légende.

Allez dans l'Aragon, près de Teruel : vous y verrez, dominant un vallon profond, le Rocher du Cid, la Peña del Cid. A peine quelques débris de château sont restés debout. Le lieu est solitaire et sauvage à souhait. Allez dans l'ancienne capitale de la Vieille-Castille, à Burgos : tout vous y parlera du Cid. Voici, près du vieux mur d'enceinte, l'emplacement de la maison du Cid, *Solar del Cid*, marqué par quelques fondations et par un monument flanqué de deux obélisques, bien compromis lui-même. Non loin de là, voici l'église de Santa-Aguada ou Gadéa, où le Cid fit jurer au roi de Castille Alphonse VI qu'il n'avait pas ordonné d'assassiner son frère don Sanche devant Zamora. En visitant l'admirable

cathédrale de Burgos, n'oubliez pas la salle du chapitre, qui sert de sacristie; on vous y montrera, suspendu au mur et tout bardé de fer, le coffret du Cid [1]. A quoi bon ce coffret? Les uns vous assureront dévotement que le Cid y mettait un autel portatif; les autres, avec un sourire, vous rappelleront que le héros était de son temps et ne se piquait pas toujours d'une loyauté chevaleresque. C'est ce coffret qu'un jour, pressé d'argent, il emplit de sable et de pierres et remit en garantie aux mains d'un banquier juif, en déclarant qu'il contenait sa vaisselle massive.

Mais c'est surtout à l'ayuntamiento (hôtel de ville) que le souvenir du Cid est vivant. Au milieu d'un salon tendu de soie rouge et pourvu d'un autel, reposent, dit-on, les restes de Rodrigue et de Chimène, restes médiocrement imposants, s'il est vrai qu'ils se réduisent à une côte de Chimène et à une esquille du tibia de Rodrigue. Ces restes, d'ailleurs, ont leur histoire, qui n'est pas fort connue.

Au couvent de San Pedro de Cardena, situé à deux lieues de Burgos, près du château-fort où se retira le Cid exilé, toute la famille du héros a sa sépulture, depuis son père Diego Lainez et sa mère Teresa, jusqu'à son fils Diego Rodriguez, tué en combattant les Maures, et jusqu'à ses filles Elvira et Maria Sol, ensevelies à côté des rois de Navarre et d'Aragon, leurs époux. Tout autour se presse un peuple de serviteurs, de parents, d'amis, de soldats de Rodrigue, parmi lesquels un Maure converti par lui. Comment se fait-il donc que

1. M. de Monseignat donne des reliques du Cid une description un peu différente de la nôtre, et dont nous lui laissons la responsabilité : « On montre encore aujourd'hui la bannière et l'écu du Cid, suspendus dans l'église de Saint-Pierre de Cardena; mais la couleur de la bannière a complètement disparu, et sur l'écu couvert de peau on ne distingue ni devise ni emblème. Dans la sacristie de la même église, on garde précieusement la croix que le Cid portait dans les combats sur sa poitrine, le verre dans lequel il avait l'habitude de boire, une boîte d'argent que lui avait envoyée, dit-on, le soudan de Perse, et l'un des coffres qu'il avait donnés en gage aux juifs Rachel et Vidas. Outre ces reliques, dont plusieurs paraissent d'une authenticité fort douteuse, on a conservé en Espagne les deux fameuses épées, Colada et Tizona. Tizona est à deux tranchants, longue de quatre pieds, et large de trois doigts à la garde. Près de la garde sont gravés, d'un côté de la lame, les mots : *Ave Maria gratia plena Dominus*, et de l'autre : *Yo so la Tizona que foe fecha en la era* 1040. Lorsque le roi Jayme d'Aragon s'empara de Valence, en 1238, il avait ceint cette fameuse épée du Cid, de sorte que, par une heureuse et singulière destinée, cette épée déjà victorieuse de Valence, la conquit une seconde et dernière fois. Tizona passa ensuite à la noble maison des marquis de Falce, alliés du Cid et de la maison royale de Navarre, et elle est attachée au majorat de cette maison. Colada est semblable à Tizona pour la longueur et pour la forme. La garde figure une croix; d'un côté de la lame sont gravés les mots *si, si;* de l'autre *no, no.* Cette épée appartient au musée d'artillerie de Madrid. » (*Le Cid Campéador*, Appendice.)

Rodrigue ne soit plus là? Il y était d'abord en compagnie de Chimène, et c'est en 1842 seulement qu'on a transporté leurs cendres à l'ayuntamiento. Mais le chapelain chargé de veiller sur elles ne veillait que sur un tombeau vide. Dans l'intervalle, en effet, la guerre avait passé par là, et des envahisseurs, des Français, nous regrettons de le dire, avaient mis au pillage le monastère de San Pedro de Cardena. Arrachés au sarcophage, les ossements illustres furent recueillis par un officier français, M. Lamartillet, et par le prince de Salm-Dyck, qui les légua au prince Antoine de Hohenzollern. C'est dans la fameuse collection du château de Sigmaringen que prit place le sarcophage auquel on avait rendu les dépouilles qu'il contenait. C'est là qu'en 1882 M. Guillaume Lanser, l'auteur de l'*Histoire de la Restauration en Espagne*, le retrouva. Après un minutieux examen, l'authenticité des reliques fut constatée, et le prince de Hohenzollern en fit à l'Espagne la restitution gracieuse [1].

En face de cette unanimité des témoignages et des croyances, on ne s'explique guère que certains auteurs espagnols aient nié l'existence historique du Cid. Déjà l'historien Mariana se défiait des légendes trop facilement acceptées, et s'écriait : « Je ne répéterai ces contes de vieilles femmes (*aniles fabulas*) que sous bénéfice d'inventaire ». Les autres historiens espagnols — dit M. Philarète Chasles [2] — Zurita, Sandoval, l'historien local de San Juan de la Peña, Briz, ont les mêmes scrupules ». « Voilà un prodigieux chevalier, dit le topographe Briz. Il a été l'objet de tant de récits fabuleux et de narrations diverses qu'il faudrait être bien crédule pour les accepter toutes. » Et Masdeu, au début de notre siècle, allait jusqu'à écrire : « Je ne trouve ni un seul document, ni un seul souvenir qui me semblent fondés en raison et qui méritent de lui assigner une place dans la mémoire de notre nation. Nous ne savons absolument rien de probable sur la vie du Cid; nous n'avons aucune donnée sur son existence. On ne peut pas même affirmer qu'il ait vécu (*ni aun si mismo ser sí existencia*). » Il est plus étonnant encore de voir que les Espa-

1. Nous avons emprunté plusieurs des détails de ce récit à des articles de la *Revue politique et littéraire*. Toutefois, nous devons dire que dans la préface des *Romances du Cid*, le chevalier Regnard affirme qu'un général français, M. Thiebault, pendant un long séjour à Burgos, « fit construire sur la plage que l'Arlançon laisse à sec pendant l'été et qu'il inonde pendant la saison pluvieuse, un sarcophage à l'antique, où les restes des deux époux furent déposés ». Après le départ des Français, en 1813, ces restes auraient été rendus au tombeau primitif. Comment se prononcer entre deux versions aussi contradictoires?

2. *Voyages d'un critique à travers la vie et les livres:* Italie et Espagne. Didier, 1868.

gnols laissent le soin de défendre le Cid à un Allemand, Müller, auteur d'un livre sans critique, *Der Cid nach den Quellen* (le Cid d'après les sources). Mais d'autres Allemands, MM. Lockhart, Aschbach, Huber, protestent contre l'opinion « déraisonnable » de Müller, qui fait de Rodrigue un personnage tout à fait historique.

On n'est pas même d'accord sur l'origine de ces noms et surnoms sonores, qu'aux jours de bataille, avec une jactance castillane, Rodrigue jetait à l'ennemi :

Yo soy Ruy Diaz el Cid Campeador de Bibar.

Ruy Diaz est une abréviation de Rodrigo, fils de Diego, *Rodericus Didaci*, comme disent les chroniques latines, et le vieux Diego est maître du château-fort de Bibar ou Bivar. On sait aussi que *Cid* est le *Sid*, *Sidi* des Arabes, qui disent encore *Seid* pour dire « seigneur », et que Rodrigue fut salué de ce titre par les rois maures qu'il avait vaincus. Il se l'appropria si bien qu'il s'appelle lui-même souvent *Mio Cid*, mon Cid ; c'est ainsi que le désignent d'ordinaire, dans leurs récits, les chroniqueurs et les poètes. Mais d'où vient cet autre titre magnifique : *Campeador?* Il paraît peu probable qu'il vienne, comme on l'a soutenu parfois, du verbe *campar*, surpasser. En général, on admet plutôt, avec Sainte-Beuve, que le *campeador*, c'est l'homme des combats singuliers. *Campus* aurait, en ce cas, le sens de *champ-clos*, qu'il a eu en effet autrefois : on disait, dans l'ancien français, le camp, ou le camp-clos. Les chansons latines disent couramment *Campidoctor* ou *Campi-doctus*. D'autre part, si l'on donne à *campus* son sens habituel, *campeador* signifiera l'homme qui tient la campagne. Dans une chronique arabe, citée par M. Philarète Chasles, on lit : « Tu t'appelles El Kambithour, le teneur de la campagne, et te voilà perché là-haut, sans que l'on puisse arriver jusqu'à toi. Descends donc dans la plaine pour ne pas mentir à ton nom. »

Les obscurités, les contradictions même suffisent-elles à nous convaincre que tout est fiction dans l'histoire épique du Cid ? Elles donneraient à supposer tout au plus que ces souvenirs confus d'exploits réels ont été altérés, élargis, transfigurés par ces poètes inconscients, anonymes, qui sortent des foules, s'inspirent d'elles et chantent pour elles, médiocres historiens, mais excellents interprètes de l'âme populaire, altérée d'idéal. Quelques-uns de ces poètes ont chanté assez peu de temps après la mort de leur héros, à une époque

où des événements relativement récents ne pouvaient être dénaturés dans leur essence. Puis, la poésie n'est pas seule à garder le souvenir du Cid ; l'histoire nous dit aussi que du mariage d'une de ses filles avec un prince de Navarre sortit toute une lignée de rois. L'un d'eux, Alphonse le Savant, en 1272, faisait ériger un beau monument à son aïeul près de l'autel, dans le monastère de Saint-Pierre de Cardena, et y inscrivait une épitaphe latine où il le comparait au roi Arthur et à Charlemagne. Longtemps après, en 1541, Charles Quint le faisait rétablir à cette place d'honneur d'où l'avait fait écarter la nécessité de quelques travaux d'embellissement. Philippe II alla plus loin : il chargea don Diego Hurtado de Mendoce, son ambassadeur à Rome, de solliciter du pape la canonisation du Cid ! Il est regrettable que des soucis plus pressants aient fait oublier cette requête ; en apprenant les titres ignorés de Rodrigue à la sainteté, nous serions éclairés du même coup sur ses droits plus réels à l'existence historique.

Les historiens qui ont cru à cette existence (attestée d'ailleurs par les injures même et le vivace ressentiment des chroniqueurs arabes autant que par les hyperboles des chroniqueurs espagnols) n'ont donc fait que suivre une longue tradition, établie à la cour aussi bien que parmi le peuple. Vers les XIIIe et XIVe siècles, on trouve déjà la *Cronica general de España*, dont l'auteur est peut-être le roi Alphonse le Savant, la *Cronica del famoso cavallero Cid Ruy Diaz Campeador*, la *Genealogia del Cid Ruy Diaz*, les *Gesta Roderici Didacti Campi docti*, découverts par le p. Risco, et publiés par lui dans son recueil biographique, *la Castilla y el mos famoso Castellano* (1792). Une autre biographie moderne est écrite par Quintana dans ses *Vidas de Españole celebres*. On peut citer enfin la *Leben des Cid* (1805), de Müller, la *Chronicle of the Cid* (1808), de Southey, plus poétique, il est vrai, que critique, l'ouvrage plus sûr de Huber, *Geschichte des Cid* (1829), et surtout les savantes *Recherches sur l'histoire et la littérature de l'Espagne pendant le moyen âge*, de M. Reinhart Dozy, professeur à l'Université de Leyde (1860).

En traduisant le *Poème du Cid* (1858), M. Damas-Hinard n'a eu qu'à s'appuyer sur l'ensemble de ces témoignages historiques et poétiques pour mettre hors de discussion l'existence réelle du Cid. Mais en prouvant la réalité de cette existence il reconnaissait à quel point l'histoire différait de la légende: « Le Cid, écrivait-il, est devenu peu à peu la personnification la plus noble, le type le plus élevé du caractère espagnol porté à sa plus haute expression. Ses compatriotes aimaient

à voir en lui la vive et pure image du Castillan parfait. »

Comment s'est opérée cette transfiguration? En quoi le Cid historique diffère-t-il du Cid légendaire?

II

LE CID DE L'HISTOIRE ET LE CID DE LA LÉGENDE.

« Le vrai Cid, dit Sainte-Beuve, ne ressemble presque en en rien à celui de la légende[1]. » N'y a-t-il pas là quelque exagération, et ne force-t-on pas à dessein l'antithèse, pour la rendre plus frappante? Assurément, le Cid historique diffère du Cid légendaire; mais ce ne sont pas des personnages opposés; certains traits généreux du Cid légendaire se devinent déjà chez le Cid historique, et certains traits grossiers du Cid historique n'ont pas disparu tout à fait chez le Cid légendaire.

Qu'il faille placer en 1026, comme le veut la *Chronique du Cid*, suivie par J. de Müller et Southey, ou en 1045, comme le veut Huber, la naissance du fils de Diego Laynez et de Tereza Rodriguez, il est certain que Rodrigue, mort en 1099, est un homme du XIe siècle, dont il a les passions fougueuses et la moralité facile. Il est noble, car il descend des sages Nûno Rasura et Layn Calvo, dont les noms sont populaires dans toute la Castille, et sa mère est fille du comte Rodrigue Alvarez, gouverneur des Asturies. Au château de Bivar, près de Burgos, il fut élevé en soldat par son père, qui avait vaillamment servi le roi Ferdinand Ier.

C'est sous ce roi Ferdinand Ier qu'il fit ses premières armes; son premier exploit, il l'accomplit contre les rois Maures, que tout d'abord il semble avoir servis lui-même sans scrupule, mais qu'il contraignit à se déclarer tributaires de la Castille pour leur royaume de Saragosse. Ecartons tous les autres détails, et ne voyons que celui-là : dès sa jeunesse, Rodrigue est l'adversaire et le vainqueur des Maures. Les Espagnols ne l'oublieront pas.

Jusque-là pourtant, il est moins un héros chrétien qu'un condottiere au service d'un prince dont il épouse les intérêts et défend la cause, juste ou injuste. Il avait protégé Ferdinand contre son frère, Ramire d'Aragon, qui l'attaquait injustement; mais, lorsque Sanche le Fort a succédé à Ferdinand, il

1. *Nouveaux Lundis*, t. VII, p. 224.

l'aide, contre toute justice, à s'approprier la part de ses frères Garcie et Alphonse. Et les moyens sont dignes du but. Vainqueur dans une bataille qui, d'après un pacte conclu à l'avance, devait décider du sort des deux royaumes, Alphonse, roi de Léon, avait arrêté la poursuite des vaincus et se reposait dans son camp. C'est le moment que Rodrigue choisit pour fondre sur les Léonais endormis dans une sécurité trompeuse, et pour les exterminer. Nouveau trait, fort propre à frapper l'imagination populaire, surtout en un temps où l'admiration s'attachait de préférence aux plus forts. Ulysse n'était pas autrefois moins admiré qu'Achille. Combien devait l'être un héros qui au fougueux courage d'Achille unissait l'habileté rusée d'Ulysse!

Don Sanche meurt, assassiné par un traître devant Zamora, qu'il voulait arracher à sa sœur, l'infante Urraque. Il n'était pas invraisemblable d'attribuer ce meurtre à son frère Alphonse, qu'il avait fait jeter dans un cloître; mais il était dangereux de trop laisser paraître de tels soupçons, car Alphonse devenait roi par la mort de Sanche. Plus que tout autre, Rodrigue devait tenir à ménager le nouveau souverain, pour faire oublier la trahison d'autrefois. Jamais, au contraire, on ne le vit plus arrogant. C'est lui qui, s'érigeant en chef des nobles et des soldats, en juge des rois, contraint Alphonse à prêter par trois fois, devant les autels, le serment qu'il n'a pas armé la main de l'assassin, et l'irrite par son insistance, mais aussi l'effraye par sa hauteur, puisque Alphonse lui donne en mariage la fille de Diego, comte d'Orviedo, Ximena, sa cousine[1]. Voilà, ce nous semble, un nouveau Cid, un faiseur de rois, égal, sinon supérieur aux maîtres qu'il sert, et dont il vérifie les titres avant de les accepter.

Voici maintenant un Cid persécuté, qui devient sans peine un héros populaire. On ne peut nier qu'Alphonse n'eût des motifs sérieux de rancune; mais cette rancune devait paraître à la foule moins celle d'un roi offensé que celle d'un rival jaloux. Ajoutez que le prétexte de la disgrâce était futile : le Cid avait-il vraiment pris sa part dans les riches présents offerts par le roi maure de Séville? On ne sait, et peu importe : les contemporains se souciaient bien de ces misères! Exilé, Rodrigue grandit encore, comme Achille retiré

1. « De ce mariage, devenu si romanesque dans la légende, il n'est rien dit de plus dans l'histoire. On a une charte de donation authentique qui fut dressée à cette occasion (1074). M. Damas-Hinard croit avoir de bonnes raisons de supposer que ce mariage était le second de Rodrigue, qui avait alors quarante-huit ans environ; il y aurait eu une première Chimène. » (Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis*, VII.)

sous sa tente; comme Achille aussi, il a l'amer plaisir de voir qu'on ne peut vaincre sans lui. Seulement, il ne se condamne pas au repos, et pendant qu'Alphonse se fait battre par les infidèles, il les bat pour son propre compte, ou les aide à se battre entre eux.

Ce qu'il y eut d'équivoque et d'égoïste, dans l'attitude du Cid exilé, le peuple n'a pas voulu se le rappeler. Il n'a voulu savoir, ni que Rodrigue avait sollicité son retour en grâce, ni qu'il avait mis son épée tour à tour au service des princes chrétiens et des princes arabes, pensionné par ceux-ci, salarié par ceux-là, les protégeant et les trahissant tous un peu. On se représente volontiers le Cid debout sur son rocher inaccessible de Teruel, d'où il brave à la fois et la cour, qui le regrette et le craint, et la tribu des Almoravides, dont il arrête l'invasion. Mais ce sont les rois maures de Saragosse qu'il défend contre les Almoravides. Qu'importe encore! on n'en continuera pas moins de saluer en lui un disgrâcié superbe, un champion infatigable de l'indépendance nationale.

D'ailleurs, c'est surtout par leurs dernières années que les grands hommes s'imposent au souvenir durable de la postérité. Les contradictions, les erreurs, parfois même les crimes du début, s'effacent dans le rayonnement de la fin. Or la fin du Cid a été grande, bien qu'on prétende qu'il soit mort dans un accès de colère, au lendemain d'un échec. Quoi qu'on fasse, le vrai Cid sera toujours le souverain de Valence, conquise sur les musulmans par la ruse et par la force, après une famine épouvantable et un plus épouvantable massacre, conquise pour Rodrigue lui-même, qui n'en offrit au roi que la suzeraineté nominale, mais arrachée enfin aux infidèles et rendue à la chrétienté. Depuis la prise de Valence jusqu'à sa mort, pendant cinq années (1094-1099), il règne en paix sur sa conquête; il semble la défendre encore après sa mort, et c'est seulement en 1102 que la vaillante Chimène sort de Valence, emportant avec elle les restes encore redoutés de son mari. Dans cette dernière période, la plus éclatante de sa vie, le Cid a eu, dirait-on, la claire conscience de sa mission vraie. Jusqu'alors la lutte des ambitions et des intérêts opposés l'avait empêché de voir fort loin devant lui; il fallait courir au plus pressé, sans dessein suivi, sans souci d'atteindre un but précis. Maître de Valence, il réfléchit. La force des choses avait fait de lui le grand reconquéreur du sol espagnol, le *reconquistador*. Mais l'œuvre était commencée à peine: il résolut de l'achever à lui seul. Chasser les Arabes d'Espagne, tel était le projet hardi qu'il conçut, que la mort l'empêcha

d'exécuter, mais qui suffit pour rejeter dans l'ombre certaines alliances compromettantes, et pour mettre seules en pleine lumière les victoires remportées sur l'infidèle, en un mot pour donner un sens et une véritable unité à cette vie si incertaine pourtant et si contradictoire.

Il ne nous paraît donc pas qu'il y ait opposition absolue entre l'histoire et la légende. Certains traits sont atténués, certains autres grossis, quelques-uns enfin sont purement et simplement inventés : c'est ainsi que le Cid va jusqu'à Rome insulter le roi de France, dont il renverse le siège plus élevé que celui du roi d'Espagne ; c'est ainsi encore qu'il est substitué à Charles Martel dans la bataille où furent anéantis les Sarrasins. Mais les chansons carlovingiennes ont bien fait voyager Charlemagne jusqu'à Constantinople, et son neveu Roland jusque dans l'extrême Orient, dont il devient bailli. Comparez Roland et Rodrigue, vous trouverez entre eux d'étroits rapports de parenté ; ne sont-ils pas tous deux des héros humains et chrétiens ? Mais mesurez pour chacun d'eux la distance qui sépare la fiction de la réalité, la différence aussitôt sera sensible. Pour Roland, l'imagination avait à créer presque de toutes pièces une légende. A quel travail elle a dû se livrer pour élever au niveau, au-dessus même de Charlemagne, pour transformer en vainqueur et en victime des Sarrasins, ce préfet des marches de Bretagne, tué à l'arrière garde de l'armée française par les montagnards des Pyrénées, et dont l'histoire prononce à peine le nom ! Ici, au contraire, nul besoin de violenter la vérité historique ; il suffisait de n'en voir et de n'en laisser voir qu'une face. Qui pouvait nier que Rodrigue eût joué un grand rôle, que, dans sa lutte contre les Maures, il eût personnifié, dans une certaine mesure, la race espagnole en lutte contre l'envahisseur étranger, la Croix opposée au Croissant ? Un peu de complaisance patriotique suffisait dès lors pour faire, sans mensonge, du conquérant de Valence un héros national et un héros chrétien.

En résumé, le Cid de l'histoire est un capitaine heureux et intrépide, mais peu scrupuleux et souvent cruel, un brûleur de Maures, qui rançonne à l'occasion les chrétiens ; il exerce le droit de la guerre dans toute sa rigueur et fait déchirer les prisonniers par ses dogues. Le Cid de la légende, on le verra par la *Chronique rimée*, n'est guère plus séduisant d'abord ni plus tendre, mais les mœurs s'adoucissant, il perd bientôt cette rudesse féroce, et n'est plus qu'un admirable soldat, un Campeador idéal.

Le Cid de l'histoire fait ses propres affaires en faisant celles de son pays, et personne ne songe à s'en étonner en un temps

où le patriotisme n'est encore qu'un sentiment très confus. Le Cid de la légende songe avant tout à la patrie, mais sans s'oublier tout à fait. Il est moins cupide, mais non moins orgueilleux.

Indépendant jusqu'à en être gênant parfois, très libre dans ses propos, ennemi né des courtisans et des flatteurs, le Cid de l'histoire fait sentir aux rois le poids de son altière protection, dont ils comprennent la nécessité, mais qu'ils subissent à contre-cœur. On comprend presque leur ingratitude; on ne la comprend plus dès qu'il s'agit du Cid légendaire, calomnié par les barons, persécuté par les rois qu'il continue à servir dans sa disgrâce, terrible aux grands, doux aux petits, de ce parvenu sublime en qui s'incarnent à la fois, et l'amour de cette patrie qui prend lentement conscience d'elle-même, et le mépris de cette féodalité qui est impuissante à refaire la patrie. M. Philarète Chasles, qui compare l'exilé de Penafiel au Robin Hood des Anglais, dit très justement : « Ce n'est ni l'homme du trône, ni l'homme des grands ; c'est l'homme de *lui-même*, de l'époque et du peuple »[1].

Enfin, le Cid de l'histoire est médiocrement orthodoxe; il pille les églises comme les mosquées, sans préférence. S'il traite en ennemis les Maures, ses anciens alliés, c'est pour des motifs purement humains, où la foi n'intervient pas. C'est un « démon », que redoutent les deux partis. Le Cid de la légende, comme Ogier le Danois et Renaud de Montauban, finit presque en saint.

Ces diverses métamorphoses ont leur point de départ dans l'histoire même, mais finissent par n'avoir plus rien d'historique. Comme Rodrigue devient par elles un fervent patriote et un fervent chrétien, il est naturel aussi qu'aux vertus historiques il joigne les vertus humaines. Voilà comme le « diable à quatre », par une progression lente, mais logique, devient « le bon Cid ».

III

LA LÉGENDE POÉTIQUE. — CHRONIQUE RIMÉE. POÈME DU CID.

Il est fort loin encore d'être « le bon Cid » dans la *Chronique rimée*, fragment épique assez informe, mais d'autant

1. Philarète Chasles, *Voyages d'un critique à travers la vie et les livres*

plus précieux, car les mœurs primitives y revivent dans toute leur rudesse. Qu'elle soit du XIIe ou du XIIIe siècle, on ne dira pas qu'elle idéalise ou modernise le héros. Même on peut juger qu'elle lui est moins favorable que l'histoire. Le sujet y est réduit à des proportions mesquines : plus de grands intérêts en jeu ; rien qu'une assez vulgaire querelle entre voisins. De quoi s'agit-il ? De troupeaux enlevés par le comte don Gomez de Gormas à Diego Laynez absent, et de la revanche de Diego, qui ravage les terres de l'agresseur, et enlève à son tour ses troupeaux, ses vassaux, ses lavandières. C'est pour ce beau motif que s'engage le combat de cent contre cent, où Rodrigue, âgé de moins de treize ans, tue le comte, père de Chimène. Chimène est attristée, mais non pas surprise outre mesure du malheur qui la frappe : elle sait en quel temps elle vit et se désole surtout de rester sans défenseur. Si, avec ses deux sœurs, vêtue d'habits de deuil, elle va trouver Rodrigue à Bivar, c'est pour demander et obtenir qu'on lui rende ses frères prisonniers. Si elle a recours au roi, ce n'est pas qu'elle poursuive une vengeance implacable ; car dès que le roi hésite à la satisfaire, elle prend son parti avec une décision remarquable : « Donnez-moi pour mari Rodrigue, celui qui a tué mon père ». Rodrigue n'est encore qu'un enfant, mais il promet d'être un homme, et c'est d'un homme que Chimène a besoin pour la protéger.

Toute cette peinture de la vie féodale est d'une rare énergie. Aucune loi ; la volonté royale elle-même est peu respectée quand elle contrarie la volonté des individus. Chacun vit chez soi et pour soi, chacun montre une sauvage défiance de tout ce qui n'est pas lui. Mandés à la cour, don Diègue et son fils s'arment et se font suivre d'une escorte de trois cents amis. Quel courtisan que Rodrigue ! Il ne consent à baiser la main du roi que sur l'ordre de son père, et il le fait d'un tel air, il agite et fait briller si bien son estoc, que le roi, épouvanté d'un tel hommage, s'écrie : « Retire-toi, Rodrigue, laisse-moi ; va-t'en ailleurs, démon, car tu as, avec les gestes d'un homme, les mouvements d'un lion furieux. » Et le farouche Rodrigue réplique : « Pour avoir baisé la main du roi je ne me tiens pas pour honoré ; mais parce que mon père l'a baisée, je me tiens pour offensé. » Voici sur quel ton cet étrange vassal accepte la main de Chimène : « Seigneur, vous m'avez marié plutôt de force que de gré ; mais je déclare devant le Christ que je ne vous baiserai point la main et que je ne me verrai point avec ma femme en désert ni en lieu habité jusqu'à ce que j'aie remporté cinq victoires en bon combat dans le champ. » Qu'on ne croie pas que le roi s'irrite ; il est

« émerveillé » d'une si précoce assurance, et ne cache pas son admiration : « Celui-là n'est pas un homme, mais il a la mine d'un démon ».

Contradiction singulière : ce « démon » sait pratiquer la charité chrétienne. Seul il s'approche d'un lépreux dont tous s'écartent avec horreur, et qui gît enfoncé dans un marécage ; il le relève, le fait monter en croupe derrière lui, partage avec lui son repas et son lit, car il aime à servir les pauvres et il ne les oublie pas dans son testament. La récompense ne se fait pas longtemps attendre : pendant son sommeil, ce mendiant lui apparaît sous les traits de saint Lazare et prophétise sa gloire future. Rodrigue s'agenouille, rend grâces à Dieu et à sainte Marie, et reste en oraison jusqu'au jour. Dans le *Romancero*, c'est saint Pierre qui viendra lui annoncer sa mort prochaine, à peu près comme l'archange Gabriel descend du ciel pour recevoir l'âme de Roland.

Si l'on met à part cet épisode, qui tranche un peu sur ce fond d'une sauvagerie assez monotone, on ne voit guère le progrès accompli de l'histoire à la légende. Chimène est entrevue, mais pour disparaître bientôt. Son dédaigneux fiancé n'est qu'un jeune batailleur dont les conquêtes fabuleuses nous touchent peu. Mais un rayon chrétien vient d'en haut, et ce dur visage en est comme attendri. C'est le premier degré de l'idéalisation.

Au contraire, les sentiments humains et tendres surabondent dans le *Poème du Cid*, longue composition de près de quatre mille vers, dont le début manque. Sanchez en avait publié la plus grande partie en 1779 ; don Eugenio de Ochoa compléta la publication de Sanchez au moyen de fragments découverts à notre Bibliothèque nationale (1842) et M. Damas-Hinard traduisit le tout (1858) ; mais on n'a pu fixer la date exacte de cette belle épopée, si virile à la fois et si pathétique, mais plus pathétique encore que virile. Elle serait du milieu du XIIe siècle, selon M. Viardot, qui veut y voir un des premiers chefs-d'œuvre de l'Europe littéraire, écrit à une époque où l'Italie elle-même se taisait, où Dante n'avait pas chanté encore. Selon Sainte-Beuve, elle aurait été composée à la fin du XIIe ou au début du XIIIe siècle. C'est le XIIIe siècle enfin que M. Villemain lui assigne comme date. Mais ce ne sont là que des conjectures. Pour nous, sans essayer de résoudre un problème à peu près insoluble, nous pencherions volontiers vers la date la plus récente.

Ce qui nous frappe, en effet, tout d'abord, c'est combien le *Poème du Cid* est plus moderne par l'accent que la *Chronique rimée*. Un siècle au moins, ce nous semble, a dû s'écouler

entre deux œuvres si dissemblables. « Roman de chevalerie, *pour ainsi dire historique*, écrit M. Villemain[1], ce *Poème du Cid* est un des monuments les plus curieux du moyen-âge. » Il ne le serait pas médiocrement sans doute, s'il nous offrait à la fois le roman et l'histoire. Par malheur, ce sont choses qui s'excluent le plus souvent, et ici, c'est bien le roman qui domine, au détriment de l'histoire. Oui le poème est admirable en certaines de ses parties; mais prenons-le pour ce qu'il est, pour une fiction. Le vrai Rodrigue s'attendrissait-il si aisément? Qu'on se rappelle ses revêches fiançailles dans la *Chronique rimée* et qu'on les compare avec les tendres adieux que, dans le *Poème du Cid*, il adresse à sa femme et à ses filles, on sentira qu'Achille a fait place à Énée. Le héros s'est humanisé, mais aussi peut-être un peu amolli. Il a le don des larmes faciles. Il pleure sur sa maison qu'il va quitter pour l'exil; il pleure sur les siens qui vivront éloignés du plus tendre des époux et des pères. Cette douleur est bien humaine assurément, et souvent bien poignante dans la simplicité de son expression : « Pleurant de leurs yeux, que vous n'avez rien vu de pareil! ils se séparent des uns des autres comme l'ongle de la chair ». Nous sentons ce qu'il y a là de sincère et d'émouvant; mais, quoi qu'en dise M. Villemain, nous sommes bien loin de l'histoire.

Encore cette première partie du poème repose-t-elle sur un fait réel, l'exil de Rodrigue. Mais la seconde nous introduit en pleine fantaisie. Rentré en grâce près du roi, Rodrigue a marié ses deux filles, dona Elvire et dona Sol, aux infants de Carrion, princes orgueilleux, mais vils, à qui l'alliance d'un tel parvenu semble avantageuse. Leur lâcheté ne tarde pas à paraître au grand jour : un lion échappé leur cause une puérile frayeur. L'un se blottit sous le fauteuil du Cid endormi; l'autre se réfugie dans une retraite innommable. « En cet instant, le Cid, qui s'est réveillé, ayant prononcé une seule parole, l'animal furieux vient comme par miracle se coucher à ses pieds, soumis, caressant et remuant la queue en signe de joie. Le Cid se mit aussitôt à le caresser, et, lui ayant pris le cou dans ses deux bras, il le ramena dans sa cage, paisible et lui rendant caresses pour caresses. La foule resta stupéfaite et étourdie à un tel spectacle, ne songeant pas qu'ils étaient deux lions, mais que le Cid était le plus brave des deux. » Ne croirait-on pas lire une page de la *Légende des siècles*, où notre grand poète a précisément beaucoup emprunté aux vieilles épopées de France et d'Espagne?

1. *Histoire de la litterature du moyen âge.*

Raillés et humiliés, les infants se vengent comme ils peuvent se venger, lâchement : ils font fouetter jusqu'au sang les filles du Cid, dépouillées de leurs vêtements et attachées aux arbres d'une forêt. La colère du père outragé éclate, formidable, dans les plaintes qu'il porte aux pieds du roi, dans l'acte d'accusation qu'il dresse, au sein des Cortès réunies, contre ses gendres indignes. Mais il se contient et se borne à réclamer le jugement de Dieu. Vaincus par ses champions, les infants sont punis et chassés. Quant aux filles du Cid, elles sont demandées en mariage par les infants de Navarre et d'Aragon. Cet affront ne sert donc qu'à grandir encore le Cid, ancêtre de rois futurs.

Il est impossible de ne pas remarquer la ressemblance de cet épisode romanesque avec les épisodes les plus habituels des romans de la Table Ronde. Rodrigue est là « le chevalier au lion », et ce lion si intelligent, si doux, on serait tenté de dire si bien élevé, n'est pas le seul de sa race. Comme les princesses de roman, les filles du Cid sont trahies et persécutées; mais les traîtres sont châtiés, et un brillant mariage dédommage leurs victimes. Ce seul rapprochement ne marque-t-il pas une date littéraire?

Qui le croirait pourtant? C'est dans le poème où le Cid est à ce point idéalisé qu'est encadrée la fameuse anecdote sur les coffres remplis de sable et de pierres, au lieu d'or pur, dépôt trompeur laissé aux banquiers juifs, en garantie de l'argent qu'ils avaient prêté au héros besogneux. La nécessité lui tenait lieu d'excuse; et puis, on affirme qu'une quinzaine d'années après, à l'article de la mort, se souvenant de cette peccadille, il eut l'intention de s'acquitter envers ses créanciers, quoique mécréants. C'est quelque chose qu'une intention louable, même quand il n'est pas sûr qu'on l'ait mise à exécution. « Un poète moderne, dit Sainte-Beuve, fait dire à la fille du Cid, pour le justifier à ce sujet des deux coffres : « L'or de votre parole était dedans. » Ce sont là de beaux anachronismes, des arrangements après coup[1]. » Sainte Beuve se trompe : ce trait tout espagnol, Casimir Delavigne[2] ne l'a pas inventé. Dans les *Romances*, le Cid rappelle ou fait rappeler par d'autres que dans ces coffres était enfoui un trésor sans prix, l'or de sa loyauté :

El oro de su verdad
Que es tesoro no preciado [3].

1. *Nouveaux lundis*, t. VII.
2. Voyez p. 136.
3. *Le Romancero du Cid*, éd. Antony Rénal, t. I, p. 349; t. II, p. 277.

Quoi qu'il en soit, et de quelque beaux mots qu'il couvre sa tromperie, le vrai Cid, le Cid de l'histoire reparaît encore parfois sous le brillant manteau que lui prête la poésie. D'ailleurs, tout cet ingénieux roman est bâti sur deux faits historiquement exacts : l'exil du Cid et le mariage de ses filles

IV

LE ROMANCERO.

Le *Romancero* a infiniment plus de valeur historique et poétique, et Corneille, qui n'a pas lu les deux poèmes dont nous venons de parler, l'a consulté certainement, comme Guilhem de Castro l'avait consulté déjà. Ce recueil de romances espagnoles ou espagnols[1], comprend des chants et des fragments épiques dont quelques-uns sont de simples variantes, dont quelques autres se contredisent, mais qui n'en composent pas moins l' « Iliade populaire[2] » des Espagnols. Cette Iliade sans doute n'a pas la belle unité de l'épopée grecque, unité d'inspiration et de composition, unité morale et littéraire : telle cantilène, fière et un peu sauvage, a presque l'accent héroïque du XIIe siècle ; telle autre, élégante et tendre, est embellie à la fois et gâtée par la galanterie du XVIe siècle, car c'est au XVIe siècle que le recueil a été formé d'éléments pris un peu à l'aventure, souvent disparates. Don Pedro Florez et Juan Escobar, au XVIIe siècle ; les auteurs de notre Bibliothèque des romans, au XVIIIe ; au XIXe, don Vincente Gonzalez del Reguero, Creuzé de Lesser, le chevalier Regnard, M. Antony Rénal, M. Damas-Hinard ont donné des versions du *Romancero* en espagnol et en français. En 1802, Herder en avait donné aussi une traduction ; mais il y détruit la simplicité du texte espagnol par son faux coloris germanique, dit M. Villemain, qui caractérise en ces termes le *Romancero* :

« L'histoire du Cid est à la fois authentique et romanesque. Ailleurs, dans la France si guerrière, la chronique et le roman sont deux choses distinctes. A l'exception de Charlemagne et de sa cour, dont l'histoire se perdait dans un passé déjà lointain, nos héros véritables ne servaient pas au récit

1. Le mot *romance* est masculin en espagnol.
2. Villemain, *Histoire de la littérature du moyen âge*.

de nos trouvères. Les personnages de tous ces romans, dont s'est amusé si longtemps l'esprit de l'Europe, sont étrangers au monde réel. Mais le Cid est un héros intermédiaire entre la fable et l'histoire. Ses grands exploits, ses conquêtes, sa fière indépendance de la suzeraineté de Castille, tout cela est historique ; et en même temps le *Romancero* fait du grand capitaine un chevalier errant qui sauve l'honneur des femmes et punit la déloyauté. La grandeur historique et l'idéal du roman chevaleresque, voilà le Cid dans le *Romancero*[1] ».

C'est fort nettement poser la question, car il y a dans le *Romancero* deux séries de romances, d'époque très distincte et d'esprit souvent opposé. Y faire la part de l'histoire et de la légende, de la réalité et de l'idéal, ce n'est donc pas isoler des éléments inséparables, c'est en constater la juxtaposition sans essayer de préciser une date.

Le sujet. — A lire certaines romances, il semble que le Cid soit le plus docile des sujets. Si les rois maures lui font offrir des présents, il les repousse, et dit aux envoyés : « Mes amis, vous vous êtes trompés dans votre message, parce que je ne suis ni maître, ni seigneur, là où se trouve le roi Ferdinand; tout lui appartient: rien n'est à moi, et près de lui je ne suis que le moindre de ses vassaux ». A son tour, et se piquant d'honneur, le roi répond aux ambassadeurs maures : « Dites à vos maîtres que, quoique leur vainqueur ne soit pas roi, il est assis aux côtés d'un roi, et que tout ce que je possède, c'est le Cid qui me l'a conquis; dites-leur aussi que je suis heureux et fier d'avoir un si bon vassal ». Mais ne nous hâtons pas de nous attendrir sur cette union touchante du souverain et du sujet; nous nous heurterions bientôt à telle déclaration aussi hautaine, aussi dure que celle-ci : « Si hier je ne vous baisai pas la main, sachez, roi, que cela ne me plut pas, et si à cette heure je consens à la baiser, ce sera de mon consentement et de mon propre gré ». Il est vrai que ces paroles s'adressent au roi Alphonse, justement suspect; mais elles témoignent d'un esprit d'indépendance tout féodal, dont les poètes de l'âge suivant n'ont pu adoucir tout à fait la rudesse.

Exilé par son roi, ce vassal peu flexible se redresse : « Dès aujourd'hui je me gagne moi-même, puisque aujourd'hui vous me perdez... J'obéis à vos ordres quoique je ne sois pas coupable, parce qu'il est juste que le roi commande et que le vassal se soumette. » *Il est juste*, ce mot reviendra souvent désormais dans la bouche du Cid, transformé en représentant

1. *Histoire de la littérature du moyen âge.*

de l'immuable justice. Toutes ses conquêtes, il les donne au roi; sur les murailles de toutes les villes qu'il prend, il fait peindre les armes d'Alphonse. « Car la vengeance du vassal envers son roi ressemble à de la trahison: il prouve au contraire qu'il est de sang noble et ancien en se soumettant avec calme, même à l'injustice... Quoique notre roi ait été ingrat, ses vassaux ne doivent jamais être comme lui. Loin de là! il faut qu'ils versent leur sang pour lui en allant vaincre ses ennemis... S'il a été permis au roi, comme à mon seigneur et maître, de me dépouiller de mes domaines, il m'est bien permis, maintenant que je suis pauvre, de m'acquitter envers lui avec les Etats de nos ennemis. » Et il accable de présents le monarque ingrat, dont il veut à la fois être la victime et le bienfaiteur.

Mais qu'adouci par ses présents multipliés, Alphonse lui rende sa faveur, il n'acceptera pas avec une soumission reconnaissante le pardon d'une faute qu'il ne croit pas avoir commise. Il posera ses conditions, en homme qui se sait nécessaire : qu'on ne puisse exiler un hidalgo sans lui laisser un délai de trente jours; qu'on ne le bannisse jamais avant de l'avoir entendu, que tous les privilèges soient sauvegardés, et que l'insurrection soit légitime contre ceux qui les violeraient; ce sont là ses exigences, on serait tenté de dire ses « cahiers », tant on a de peine à distinguer entre certains seigneurs féodaux et certains révolutionnaires. Parfois, le roi se résigne et observe que plus le Cid est puissant, plus il en revient de gloire à son souverain; mais plus souvent il s'irrite, se révolte, et l'on aurait vraiment mauvaise grâce à le lui reprocher.

Le fils. — Il y a plus d'unité dans le caractère du fils, et l'on ne saurait en être surpris. Ici, point de contradictions possibles, point d'adoucissements nécessaires : l'honneur de la famille outragé, le père faisant appel à son fils pour le venger, la vengeance suivant de près l'affront, quoi de plus simple, de plus naturellement héroïque? Aussi est-ce la partie du *Romancero* qui semble le moins altérée. La scène où le père déshonoré éprouve ses fils est d'une sauvage grandeur : « Malgré son grand âge et ses cheveux blancs, l'honneur lui prêtant des forces, ranimant ses nerfs engourdis et réchauffant son sang glacé, il leur serra les mains avec tant de violence que tous s'écrièrent : « Assez, seigneur! que prétendez-vous, que voulez-vous? Lâchez-nous, car vous nous tuez. » Mais quand il vint à Rodrigue, l'espérance du succès qu'il attendait étant presque morte dans son sein, les yeux enflammés, tel qu'un tigre furieux d'Hyrcanie, plein de rage

et d'audace, Rodrigue dit ces paroles : « Lâchez-moi, mon père, dans cette mauvaise heure, lâchez-moi dans cette heure mauvaise, car, si vous n'étiez mon père, il n'y aurait pas entre nous une satisfaction en paroles. Loin de là : avec cette même main je vous déchirerais les entrailles, en faisant pénétrer le doigt en guise de poignard ou de dague.» Le vieillard pleurant de joie, dit : « Fils de mon âme, ta colère me calme, et ton indignation me plaît. Cette résolution, mon Rodrigue, montre-la à la vengeance de mon honneur, lequel est perdu s'il ne se recouvre par toi. »

La scène de la provocation n'est pas d'une allure moins farouche. Rodrigue vient chercher, dit-il, la tête de l'offenseur. qu'il a promise à son père : « Souriant de mépris, le comte répond : « Retire-toi, enfant, si tu ne veux que je te fasse fouetter comme un petit page ». Mais le bon Cid le frappe au visage, et lui crie, enflammé de colère : « La raison, aidée de la noblesse, vaut mieux que dix amis ». Et les coups de son épée furent si rapides, si fiers, si irrémédiables, qu'en un moment il sépara la tête du corps de son ennemi. Puis, il la prend par les cheveux, la présente à son père, et lui dit : « Celui qui vous a si mal traité pendant sa vie, le voici qui est votre esclave ».

Cette tête ensanglantée tient une grande place dans la légende épique, encore assez rude. Une romance nous montre le vieux don Diègue tristement assis devant sa table, sans toucher aux mets qui la couvrent, tout entier à la pensée de son déshonneur. Devant lui paraît soudain Rodrigue. qui le réveille comme d'un songe en lui montrant la tête du comte encore ruisselante de sang : « Ouvrez les yeux, mon père, et relevez la tête : car la tache de votre honneur est effacée ». La joie du vieillard éclate, mais, avec sa joie, sa colère : « Infâme comte Lozano, le ciel m'a donc vengé de toi. Sieds-toi à table, mon fils, à ma place, au plus haut bout, car celui qui m'apporte une telle tête mérite d'être à la tête de ma maison. »

L'amant et le mari. — Dans le *Romancero*, Rodrigue n'aime pas Chimène, ou, du moins, ne l'aime pas avant de se voir contraint à tuer son père. Une romance dit bien : « Les anciennes inimitiés s'apaisèrent dans l'amour. car où préside l'amour, bien des injures s'oublient ». Mais elle semble postérieure aux autres et peut-être introduite après coup dans le recueil. Etait-il épris de Chimène, celui dont Chimène se plaint en ces termes : « Chaque jour qui luit, je vois celui qui tua mon père, chevalier à cheval, et tenant en sa main un épervier, ou parfois un faucon, qu'il emporte pour

chasser, et pour me faire plus de peine, il e lance dans mon colombier. Avec le sang de mes colombes il a ensanglanté mes jupes. Je le lui ai envoyé dire; il m'a envoyé menacer qu'il me couperait les pans de ma robe. » Au reste, les sentiments de Chimène elle-même ne sont guère plus raffinés. Si, après quatre démarches restées inutiles, au grand étonnement du roi, elle demande pour mari celui dont elle poursuivait la mort, c'est pour des raisons très pratiques : « Je me tiendrai pour bien mariée et pour très honorée, car je suis certaine que son bien ira toujours croissant ». Jusque-là, elle n'a cessé d'invectiver Rodrigue, absent ou présent, de rappeler assez durement au roi ses devoirs, de réclamer contre l'injuste protection dont il couvre le meurtrier.

Seulement, le ton change dès que le mariage est décidé. Rodrigue est tout ému (*todo turbado*) en regardant sa fiancée. Le langage qu'il lui tient, sans être encore d'une irréprochable délicatesse, est simple et digne : « J'ai tué ton père, Chimène, mais je ne l'ai pas déshonoré; je l'ai tué dans un combat d'homme à homme, pour venger une insulte certaine. Si j'ai tué un homme, je te donne un autre homme à sa place; à la place d'un père mort, tu auras en moi un mari honoré. » Il est probable que les chansons vraiment antiques s'arrêtent au mariage du Cid; car d'autres nous montrent, dans le Cid apaisé, le mari et le père idéal. Il ne croit pas pouvoir mieux louer ses filles qu'en disant : « Pour mère elles ont eu doña Chimène; d'une telle mère, quels enseignements peuvent venir? Est-il beaucoup de femmes d'une vie pareille? » Mourant, il prie sa femme de sécher ses larmes : elles pourraient apprendre aux Arabes que le Cid est mort, mettre en péril la vie de Chimène, et Rodrigue, au fond de sa tombe, en souffrirait cruellement. S'éloigne-t-elle? il adresse ses adieux à ses compagnons d'armes, qui pleurent autour de son lit funèbre. Revient-elle vers lui? il se tait aussitôt, et tous effacent la trace de leurs larmes. Elle est universellement aimée et respectée; elle mérite l'affection comme l'estime : tantôt mélancolique et tendre, lorsque, attristée de trop fréquentes séparations, elle envie le sort tranquille des paysannes, heureuses de vivre près de celui qu'elles aiment, tantôt, et plus souvent, énergique, résolue, presque virile, soit qu'elle excite Rodrigue à venger l'affront fait à ses filles et regrette de ne pouvoir le venger elle-même, soit que, fidèle aux dernières volontés du héros, et contenant sa douleur, elle impose aux siens un stoïque silence.

L'homme et le chrétien. — Deux sentiments surtout paraissent avoir été exagérés, sinon créés de toutes pièces, chez le Cid légendaire : la bonté de l'homme et la piété du chrétien. Fierté du parvenu, franchise du soldat qui se sait nécessaire, fougue impétueuse du jeune homme, dévouement du fils et promptitude à venger l'honneur paternel, superbe indifférence du héros du devoir en face de l'amour et fidélité immuable du mari de Chimène à la foi conjugale, il a tout cela sans doute. L'admiration populaire accumule les qualificatifs sonores sans pouvoir s'en rassasier : c'est « l'effroi des Maures, la gloire de l'Espagne, l'invincible, la foudre des batailles, le bon Cid Campeador, le défenseur de la patrie, le modèle des capitaines, le châtiment des traîtres »; mais c'est surtout « le bon Cid ». L'emphase espagnole s'efforce parfois de le transformer en demi-dieu : « Le Cid monta avec les siens au faîte d'une tour aussi élevée que ses nobles pensées, égales des étoiles ». Mais descendons avec lui de ces hauteurs, nous n'aurons plus en face de nous, pour parler bourgeoisement, qu'un bon fils, un bon époux, un bon père, un bon sujet (pas toujours), un bon maître. Rien de plus touchant, par exemple, que son affection pour son cheval Babiéça[1], compagnon fidèle qu'il traîte en ami, et qui le mérite : Babiéça n'est pas seulement, en effet, un cheval digne du Cid et qui fait l'admiration des connaisseurs par ses rares qualités, c'est un être intelligent qui s'associe à la tristesse du héros, qui reçoit son cadavre avec un hennissement de douleur. Longtemps à l'avance, le maître a songé à l'avenir du serviteur : « Si Dieu permet que Babiéça, mon fidèle coursier, revienne sans son maître hennir à votre porte, ouvrez-lui, caressez-le, et donnez-lui une ration entière, car quiconque sert un bon maître doit attendre une bonne récompense ». Et il demande, dans son testament, que Babiéça soit enseveli un jour non loin de l'endroit où il reposera lui-même.

Dans ce testament, où il lègue une partie de ses biens aux pauvres, il recommande son âme à Dieu et le supplie de la recevoir dans son royaume. Depuis longtemps il s'est préparé à la mort ; car sa mère, il le sait, l'a engendré mortel. Comme il a toujours combattu pour le christianisme (*por la fe cristiana*) contre les mulsumans, il est sans inquiétude, et il n'a point tort, puisque saint Pierre lui-même vient lui annoncer que son heure est venue. Même après qu'il n'est plus,

1. *Babiéça*, en espagnol, signifie *nigaud*.

son cadavre, déposé à Saint-Pierre de Cardègne, fait des miracles :

« Le corps était resté seul; personne ne le gardait. Pour voir le corps, un juif était entré dans l'église; arrivé en face de lui : « Voilà donc, pensa-t-il, le cadavre de ce Cid Ruy Diaz, dont personne, tant qu'il vivait, n'a touché la barbe. Je veux, moi, la toucher et la prendre dans ma main. Voyons ce qui arrivera : voyons ce qu'il me fera... » Le juif étendit la main. Tout à coup Dieu envoya son esprit dans le Cid. La main droite du cadavre saisit la poignée de Tizona, et la tira long d'une palme hors du fourreau. Le juif, à cette vue, tomba à la renverse, poussant de grands cris et à moitié mort d'épouvante. Quelques gouttes d'eau le ramènent à la vie. Il raconte le miracle, et l'abbé, jetant les yeux sur le cadavre, vit la main droite du Cid sur le pommeau de Tizona, et l'épée hors du fourreau. »

Qu'on s'étonne, après cela, que Philippe II eût songé à faire canoniser Rodrigue!

V

GUILHEM DE CASTRO.

Corneille semble n'avoir puisé qu'à deux sources, au *Romancero* et aux *Mocedades del Cid* [1], pièce en trois journées et huit tableaux, composée vers 1618 par un poète de Valence, Guilhem de Castro y Bellvis (1567-1630), et complétée quelques années plus tard par une suite, dont le caractère est plus historique que dramatique. La première partie de cette vaste composition se termine en effet au mariage de Rodrigue et de Chimène ; la seconde comprend le règne de don Sanche, ce terrible élève de don Diègue, le siège de Zamora, où éclate la fière indépendance de Rodrigue, et où don Sanche trouve une mort tragique. Dans ce cadre immense l'auteur espagnol fait entrer, un peu de force, une foule de souvenirs, de légendes, d'extraits textuels des antiques romances, amalgame

1. *Los mocedades del Cid,* l'enfance du Cid, ou plutôt, comme on l'a remarqué, les prouesses du Cid, car la seconde partie va fort au delà de la jeunesse de Rodrigue. C'est à peu près ainsi que nos vieilles épopées s'intitulent : les *Enfances-Roland*, les *Enfances-Ogier*. Castro était fort estimé de Lope, et c'est à la fille de Lope, Marcelle, qu'il dédia l'un des volumes de son théâtre. Lord Holland a écrit sa vie, et La Beaumelle fils a traduit son chef-d'œuvre en 1827.

souvent disparate, auquel fait défaut l'unité sévère du drame cornélien.

Avec Castro pourtant, Corneille cite, au début de son *Avertissement*, l'histoire du jésuite espagnol Mariana[1], dont Castro lui-même a pu s'inspirer, car c'est dans l'histoire de Mariana qu'apparaît pour la première fois l'idée, si féconde en beaux effets dramatiques, de l'amour qui unit Rodrigue à Chimène. Dans son histoire latine, publiée de 1592 à 1595, Mariana disait seulement :

« *Gormatii comitem Gometium non multo antea, in prima contentione, adacto in viscera gladio peremerat Rodericus. Occisi patris, pro quo supplicium debebatur, merces Semenæ filiæ conjugium fuit, quum illa, juvenis virtutem admirata, sibi virum dari, aut lege in eum agi, regem postulasset*[2]. »

Il n'y a là encore qu'une indication très vague et qui ne contredit nullement les anciennes légendes : Chimène admire Rodrigue comme une femme de ce temps pouvait admirer un vaillant soldat, en qui elle souhaite trouver un défenseur, et c'est dans cette espérance très prosaïque qu'elle réclame, on nous passera l'expression, le mariage ou la mort. Mais dans la version espagnole que publia Mariana lui-même, l'admiration fait place à l'amour : *ca estaba muy prendada de sus partes,* car elle était fort éprise de ses qualités [3]. C'est là une vue toute nouvelle, dont les drames de Castro et de Corneille seront éclairés.

Là même pourtant, en se souvenant de Mariana et de Castro, Corneille a créé ; mais les critiques ont été plus frappés en général des ressemblances que des différences, et même en France on n'a pas toujours rendu pleine justice au poète français. Voltaire et La Harpe ne comprennent qu'à moitié à quel point cette imitation est originale. Un écrivain moins connu et plus moderne est plus injuste encore : à l'en croire, tous les mots sublimes seraient de Castro, même sans doute ceux de la seconde entrevue des amants, entièrement nouvelle; Corneille n'aurait apporté à l'œuvre espagnole qu'un petit nombre de changements, malheureux pour la plupart. Tout en avouant que les deux derniers actes appartiennent plus en propre à Corneille, il n'y admire, ni une égale vérité dans les caractères, ni une égale grandeur dans les tableaux « Dans la première moitié, conclut-il, Guilhem de Castro est

1. Juan de Mariana (1537-1624), célèbre par sa théorie du régicide, exposée dans son *De rege et de regis institutione* (1599), naquit à Talavera. Son histoire a été traduite en 1725, par le P. Charenton.
2. *Historiæ de rebus Hispaniæ.*
3. Voyez l'Avertissement qui précède l'*Examen.*

supérieur à Corneille, et dans l'autre il est douteux qu'il lui soit inférieur. C'est donc une première injustice que d'élever Corneille au-dessus de son rival, lequel a sur lui l'immense, l'incomparable avantage d'avoir créé les personnages et le drame [1]. » A ce compte, Castro lui-même n'aurait rien créé, puisqu'il a puisé à pleines mains dans le *Romancero*. Les deux poètes, à des degrés divers, sont des imitateurs; mais il ne s'agit pas de les opposer et de les préférer l'un à l'autre; il est plus instructif, ce semble, de marquer les traits caractéristiques de chaque œuvre, et l'esprit différent dont elle s'inspire.

Comparer la pièce de Castro à la pièce de Corneille, c'est développer le mot si juste de Sainte-Beuve : « Partout Corneille a rationalisé, intellectualisé la pièce espagnole, variée, amusante, éparse, bigarrée; il a mis les seuls sentiments aux prises. » Ce qui revient à dire :

Que Corneille a réduit l'épopée dramatique, un peu touffue et changeante, du poète espagnol, aux proportions d'un drame véritable, resserré et condensé;

Que, par suite, il a tout simplifié, sacrifiant à l'intérêt d'une action que contraint la règle des vingt-quatre heures, non seulement certaines situations plus éclatantes qu'utiles, mais encore certains caractères qui ne semblent pas absolument indispensables, comme ceux de la reine, du prince royal, de l'infante même, dont la figure est chez lui beaucoup plus effacée, n'inventant, en somme, que le personnage de don Sanche, et ne l'inventant que pour mieux faire ressortir le personnage de Rodrigue, pour mieux accélérer la crise et préparer le dénouement;

Que tout, sous sa main, a pris une forme abstraite; que l'analyse morale s'est substituée au spectacle extérieur, à tel point que le lieu de la scène, si précis chez le poète espagnol, est presque toujours indéterminé chez le poète français, plus psychologue qu'artiste;

Qu'enfin, tandis que Castro se joue à multiplier les peintures pittoresques, à combiner les antithèses, à raffiner les madrigaux, dans un rhythme sonore et léger qui se prête mal à l'expression des grands sentiments, son rival, maniant sans effort le grave alexandrin, dédaigne les frivolités de la galanterie pour glorifier l'amour vrai, et n'a souci de nous peindre que l'héroïsme humain s'exaltant dans l'accomplissement du devoir.

1. Ferrière, *Littérature et philosophie*. Marpon, 1865

« Je ne connais point le *Cid* de Guilhem de Castro, dit Schlegel[1]; mais, à en juger par les morceaux cités dans Corneille, il est écrit fort simplement et n'a point la pompe de style de la tragédie française; je ne sais si le mérite d'une diction plus élevée n'a point été acheté par quelque sacrifice particulier. » Le bienveillant Schlegel eût été éclairé sans doute et rassuré, s'il eût pu lire la savante et fine analyse comparative[2], où M. Viguier a su se tenir également en garde contre les préventions puériles d'un faux patriotisme, et contre l'équivoque générosité de ces critiques toujours prêts à rabaisser les gloires nationales au profit des gloires étrangères. On ne peut guère que résumer son beau travail, en parcourant après lui, mais plus rapidement, ces trois « journées », dont les deux dernières ont une durée de plusieurs mois.

Première journée.

La première journée, la seule qui ne dure vraiment qu'un jour, comprend quatre scènes principales.

Scène 1re. — Rodrigue est armé chevalier dans la chapelle royale de Saint-Jacques, à Burgos. Le roi lui donne sa propre cuirasse, l'infante lui chausse les éperons, et, déjà rivale de Chimène, qui assiste à la cérémonie, sent naître en son âme une tendre admiration pour le jeune héros. Corneille a supprimé cette scène à grand spectacle, qui expliquait mieux le rôle futur de l'infante, mais aussi donnait à ce rôle une importance qu'il s'attache précisément à restreindre.

Scène 2. — En plein conseil royal, éclate la querelle de don Gormas et de don Diègue, et c'est devant le roi que don Diègue reçoit le soufflet fameux; puis l'agresseur se fraye un passage, l'épée à la main, à travers les gardes qui essayent en vain de l'arrêter, et le roi, qui a donné l'ordre de le saisir, donne l'ordre trop prudent de ne pas le poursuivre. Ici encore, notre poète s'est privé volontairement de la pompe d'un spectacle, où la dignité royale, d'ailleurs, pouvait sembler compromise. Le roi pourtant n'est pas loin :

Le Comte, en votre cour, l'a fait *presque* à vos yeux.

Mais le dialogue multiple de Castro n'est plus, chez Corneille,

1. *Cours de littérature dramatique*, II, p. 181-182.
2. On la trouvera dans l'édition Marty-Laveaux.

qu'un duo ou même un monologue. « Oui, s'écrie don Diègue, rappelez, rappelez le Comte, qu'il vienne remplir la charge de gouverneur de votre fils! » Ce cri, dans le *Cid*, n'est plus qu'une sorte de réflexion amère :

> Comte, sois de mon prince à présent gouverneur :
> Ce haut rang n'admet pas un homme sans honneur.

Scène 3. — Dans la salle d'armes du château de don Diègue, les frères de Rodrigue, Hernan Diaz et Bermudo, s'entretiennent avec le nouveau chevalier. Don Diègue entre, les écarte, détache du mur la grande épée du maure Mudarra, qu'il fait effort pour manier, mais qui, trop lourde, l'entraîne après elle (Corneille dira la chose sans la montrer : Ce fer que mon bras ne peut plus soutenir...) C'est alors que, ne pouvant se venger lui-même, il cherche des vengeurs en ses fils : aux deux premiers il serre rudement les os de la main, mais il ne leur arrache qu'un cri de douleur; à Rodrigue il mord le doigt, et arrache un cri de colère : « Lâchez-moi, mon père, lâchez-moi à la malheure! Lâchez: si vous n'étiez pas mon père, je vous donnerais un soufflet. — Et ce ne serait pas le premier! — Comment? — Fils de mon âme, voilà le ressentiment que j'adore, voilà la colère qui me plaît, la vaillance que je bénis. » Et d'un côté il lui montre sa joue meurtrie, de l'autre il lui remet l'épée de Mudarra, double réalité que Corneille a remplacée par cette double abstraction :

> Enfin, *tu sais* l'affront, et *tu tiens* la vengeance.

L'épreuve sauvage du doigt mordu et le cri sauvage qui échappe à Rodrigue, tiennent en moins de deux vers :

> Rodrigue, as-tu du cœur? — Tout autre que mon père
> L'éprouverait sur l'heure.

En revanche, il a donné au monologue lyrique de Rodrigue désespéré un développement plus large et un accent plus humain.

Scène 4. — Comme la querelle, le duel, on le comprend, doit se passer au grand jour et devant tous. En apparence, Corneille suit ici assez fidèlement l'espagnol : « Que me veux-tu? — Je veux te parler : ce vieillard que tu vois-là, sais-tu quel il est? — Oui, je le sais. Pourquoi cette question? — Pourquoi? parle bas, écoute. — Dis. — Ne sais-tu pas qu'il

fut la vaillance même, l'honneur même? — Eh bien? — Et que ce sang dont mes yeux sont rougis, c'est le sien comme le mien, le sais-tu? — Que je le sache ou non (abrège ton propos), qu'en résulterait-il? — Allons seulement dans un autre lieu, et tu sauras ce qu'il en doit résulter. » Mais qu'y a-t-il de commun, au fond, entre le dialogue français, si vif et si bref, et le dialogue espagnol, si compliqué? Don Gormas, chez Castro, loin d'être seul, se promène, en compagnie d'officiers, d'amis et de domestiques, sur la place où s'ouvrent le palais du roi et la maison de don Diègue. Toujours aussi arrogant, il menace Rodrigue de « mille coups de pied ». Don Diègue n'est pas loin non plus, soutient du geste son fils hésitant, s'impatiente de ses retards, et crie : « Les longs discours émoussent l'épée. » Enfin, Chimène et l'infante, de la fenêtre du palais, sont témoins de tout ; l'une, de plus en plus inquiète, s'efforce enfin de contenir son fiancé menaçant, et reçoit dans ses bras son père blessé à mort; l'autre arrive à temps pour sauver Rodrigue serré de près par les gens du comte. Au temps où écrivait Corneille, la Place Royale avait pu voir quelques-uns de ces combats singuliers livrés sous les yeux des dames. D'où vient que Corneille brise impitoyablement ce cadre si pittoresque? C'est qu'une seule chose le préoccupe : Rodrigue fera-t-il son devoir, et de quelle manière le fera-t-il?

Deuxième journée.

Scène 1re. — Chimène et don Diègue se rencontrent aux pieds du roi, l'une pour réclamer le châtiment de Rodrigue, l'autre pour plaider sa cause; l'une porte à la main un mouchoir teint du sang de son père, testament d'un nouveau genre où elle voit écrite la volonté du mort, à peu près comme Chimène voit son devoir écrit sur la poussière ensanglantée; l'autre apparaît la face rougie de ce même sang, avec lequel il a lavé — littéralement — la place du soufflet reçu. Dans le *Romancero*, les démarches de Chimène et de don Diègue sont isolées; en les réunissant, Castro a créé une des plus émouvantes situations de son drame; mais Corneille a trouvé encore à créer après lui : Chimène a chez lui un orgueil moins raide, une sensibilité plus profonde don Diègue écarte avec dédain la joie brutale qu'inspire la vengeance satisfaite, et parle un langage tout nouveau dans sa mélancolique fierté.

Scène 2. La première entrevue. Voici la scène où Corneille semble avoir suivi de plus près les traces de son modèle. Caché par Elvire dans une chambre voisine, Rodrigue a entendu les plaintes et les aveux de Chimène; il se montre tout à coup : « Ciel! Rodrigue, Rodrigue en ma maison! — Ecoute-moi. — Je me meurs. — Je veux seulement que tu entendes ce que j'ai à te dire et que tu me répondes ensuite avec ce fer. » Le reste du couplet de Rodrigue est traduit presque mot à mot : il a longtemps hésité a faire son devoir, et Chimène l'emportait sans doute dans son âme, s'il ne se fût souvenu qu'elle haïrait infâme celui qu'elle avait aimé généreux. Qu'elle fasse son devoir à son tour et venge son père comme il a vengé le sien. Chimène répond comme chez Corneille, non par des reproches, mais par de touchants regrets. Rodrigue, elle l'avoue, s'est conduit en chevalier; mais pourquoi lui apporter cette épée, encore teinte du sang paternel? « Va-t'en, va-t'en, Rodrigue! Pour ceux qui pensent que je t'adore, mon honneur sera justifié quand ils sauront que je te poursuis. J'aurais pu justement sans t'entendre te faire donner la mort; mais je ne suis ta partie que pour te poursuivre, et non pour te tuer. Va-t'en et fais en sorte de te retirer sans qu'on te voie. C'est bien assez de m'ôter ainsi ma vie sans m'ôter encore ma renommée. — Satisfais mon juste désir : frappe. — Laisse-moi... — Ainsi tu m'abhorres? — Je ne le puis : mon destin m'a trop enchaînée. — Dis-moi donc ce que ton ressentiment veut faire. — Quoique femme, pour ma gloire, je vais faire contre toi tout ce que je pourrai..., souhaitant de ne rien pouvoir. — Ah! qui eût dit, Chimène? — Ah! Rodrigue, qui l'eût pensé? — Que c'en était fait de ma félicité? — Que mon bonheur allait périr? Mais, ô ciel! je tremble qu'on ne te voie sortir... Pars, et laisse-moi à mes peines. — Adieu donc, je m'en vais mourant. »

Tout l'admirable duo des amants cornéliens est là sans doute en germe; mais rien n'appartient-il en propre à notre poète? La Chimène espagnole semble beaucoup plus préoccupée de sa réputation que de son amour. Vers la fin seulement arrive le beau retour sur le bonheur disparu : « Ah! qui eût dit, Chimène?... — Ah! Rodrigue, qui l'eût pensé? » Mais ce n'est qu'un éclair. Dès le début, la Chimène française, avec un douloureux et charmant abandon, ouvre son âme à Rodrigue, et lui laisse voir que ce dont elle est surtout désespérée, c'est d'avoir perdu Rodrigue en perdant son père. Le duo prend ainsi je ne sais quel caractère plus intime et plus poignant

Scène 3. — Dans un lieu désert, près de Burgos, pendant la nuit, don Diègue attend son fils, qui tarde à venir au rendez-vous. Il s'inquiète déjà, lorsqu'un galop de cheval se fait entendre au loin : « Rodrigue! — Mon père! — Est-ce bien vrai, c'est toi que j'embrasse? Fils, laisse-moi prendre haleine afin de te louer... Beau coup! brave début! Et ma valeur passée, tu l'as bien imitée. Tu t'es bien acquitté de l'être que tu me dois. Touche ces cheveux blancs à qui tu rends l'honneur, porte ta jeune bouche à cette joue où tu as lavé la tache faite à ma gloire. Mon orgueil s'humilie devant ta jeune valeur. » C'est tout Corneille encore, et les critiques en profitent pour déclarer qu'il est demeuré au-dessous de son modèle : « La supériorité générale de la scène espagnole est évidente : *premièrement*, parce que les traits sublimes de Corneille sont traduits mot à mot de l'espagnol...; *secondement*, parce que les inquiétudes, les angoisses de la tendresse paternelle, la joie ensuite, le bonheur, revêtent dans l'espagnol un caractère pathétique, une force, une vivacité mêlée de trouble qui n'existent pas dans Corneille au même degré[1] ». Assurément le mérite de la priorité doit passer avant tous les autres, bien qu'il soit peu exact de dire que, partout, Corneille ait traduit mot à mot l'original espagnol. On peut y ajouter même, avec Sainte-Beuve, le mérite de la vraisemblance : car il est plus naturel que don Diègue ait indiqué à l'avance un rendez-vous à Rodrigue, et l'on sourit de voir, chez Corneille, le père chercher à tâtons son fils, qu'un miraculeux hasard lui amène. Ajoutons qu'avec la vraisemblance, Corneille a blessé la vérité historique et géographique : il ne s'agit plus de repousser une incursion des Maures, qui ont opéré une razzia très vulgaire du côté des monts d'Oca, dans la Vieille-Castille; de Burgos, la scène est transportée à Séville, qui ne fut reconquise que longtemps plus tard, mais qui est sur le Guadalquivir, à soixante-seize lieues, il est vrai, de son embouchure. Ainsi le veulent les tyranniques unités de temps et de lieu.

Est-ce une raison pour tant humilier Corneille devant son modèle? Il lui a pris les lignes générales et bien des traits particuliers d'un morceau admirable, soit! mais, ce morceau, il l'a, pour ainsi dire, transposé. Le thème est le même, non plus le ton, ni l'accent. Un sentiment nouveau apparaît, la mélancolie. Dans l'espagnol, ce qui domine, c'est la joie et l'orgueil du père, qui revoit son fils, et qui le revoit vainqueur. A cette explosion de tendresse paternelle et d'aristo-

1. Baret, *Histoire de la littérature espagnole.*

cratique fierté se mêle quelque amertume chez Corneille. Ce qu'il y a de trouble et d'inquiétude au fond des joies les plus pures, don Diègue le sent et le dit avec éloquence, puis, il oublie tout en voyant Rodrigue; mais Rodrigue n'a rien oublié, et lorsque son père lui parle de l'amour vengé, il songe au bonheur perdu. Gauchement, le vieillard s'efforce de le consoler; ses consolations maladroites ne font qu'irriter la blessure; il réussit seulement à le distraire de sa douleur en lui montrant un nouveau devoir à remplir. N'est-ce point là un trait vraiment original, et tout l'éclat de la poésie espagnole efface-t-il ce que la scène française contient d'émotion pénétrante?

Les deux scènes suivantes ont été retranchées par Corneille, toujours inspiré par le même motif : elles formaient un spectacle pittoresque, mais n'apportaient rien d'essentiel à la peinture de l'âme humaine. Dans la première, retirée en son château de plaisance, du haut de son balcon, l'infante engage un galant entretien avec Rodrigue qui va combattre les Maures. Dans la seconde, les monts d'Oca sont le théâtre de la bataille attendue; mais cette bataille, qu'on nous passe l'expression, nous est servie par tranches. Première tranche : un roi Maure se présente, traînant à sa suite ses prisonniers; il est atteint et vaincu. Seconde tranche : Rodrigue se met à la poursuite des quatre autres rois. Troisième tranche : le combat qui se livre nous est raconté par un berger facétieux et peureux, proche parent de Sancho Pança, et qui, du sommet d'un arbre où il est réfugié, regarde au loin la mêlée; car, ainsi qu'il le remarque, ces sortes de choses demandent à être vues de haut. La scène du balcon, qui mettait en relief le rôle de l'infante, eût gêné Corneille; quant au récit du berger, il est remplacé avec avantage par le plus admirable des récits épiques.

Scène 6. — Le récit de Rodrigue en remplace un autre encore, celui qu'un prince maure prisonnier fait, avant l'arrivée du vainqueur, dans le palais du roi, car le poète espagnol n'a pas jugé qu'un récit fût suffisant. Le goût plus sobre de Corneille a laissé dans la pénombre les rois prisonniers, comme cet infant don Sanche, dont Castro se plaît à nous peindre les colères; si, à la suite du récit, il a, comme Castro, placé une nouvelle démarche de Chimène, il a eu soin de faire d'abord sortir Rodrigue, tandis que, dans l'espagnol, Rodrigue demeure présent, se répand en exclamations passionnées (« Ah! pour vos larmes, beaux yeux, je donnerais le sang de mes entrailles! ») échange avec Chimène des madrigaux empruntés aux romances, et un long regard qui trahit

leur amour. On jugera de quel côté sont la discrétion, le naturel et la profondeur du sentiment.

Troisième journée.

La troisième journée semble la plus vide de choses. Si l'on met à part l'épisode, emprunté aux anciens poèmes, du lépreux soigné par Rodrigue et en qui se révèle le bienheureux Lazare, épisode saisissant, mais étranger au vrai sujet de Corneille, si l'on écarte le personnage assez peu intéressant de don Martin Gonzalez, champion de l'Aragon, qui dispute la ville de Calahorra aux Castillans plus encore que Chimène à Rodrigue, que reste-t-il ? Trois scènes où Chimène est au premier plan, mais nous étonne plus qu'elle ne nous émeut.

D'abord, une troisième démarche de Chimène — une par journée ! — lasse notre attention, que Corneille a plus discrètement ménagée. Trop multipliées, les plaintes de Chimène ne nous touchent guère plus que les rêves sans cesse recommencés de la triste infante. Et ces plaintes sont parfois bien étranges : « Chaque jour je vois passer celui qui tua mon père, l'épée au côté, couvert de riches habits, sur son poing un épervier, monté sur son beau cheval. Sous prétexte de chasser, à la maison de campagne où je me suis retirée, il va, vient, regarde, écoute, indiscret autant qu'osé, et, pour me faire dépit, il tire à mon colombier; le sang de mes colombelles a rougi mon tablier. » Quel rapport entre ce Rodrigue si brutal et le Rodrigue des autres journées ? Il est clair qu'ici Castro a purement et simplement emprunté le texte d'une ancienne cantilène; c'est comme une fausse note qui détonne dans l'ensemble. Le seul caractère qui nous inspire une réelle sympathie est celui de don Diègue : il sait à quelle épreuve don Arias va soumettre Chimène; il entend le récit de la mort de Rodrigue, fait par un domestique dont Corneille nous a délivrés. Le récit est inventé, il le sait· pourtant il s'émeut : « Ces nouvelles, quoique je les sache fausses, m'arrachent des larmes ».

Un moment trahie par son émotion, Chimène s'est bientôt ressaisie; le combat singulier entre Rodrigue et Martin Gonzalez est décidé. Elle confie à Elvire ses regrets et ses craintes Mais où donc est Rodrigue, ce Rodrigue dont l'apparition soudaine ouvre la première scène du cinquième acte, la plus originale du drame cornélien ? Il ne paraît que dans la der-

nière scène, et de quelle façon! Chimène vient d'être soumise à une nouvelle épreuve : on lui a successivement annoncé la victoire du champion aragonais et l'arrivée d'un chevalier qui porte la tête de Rodrigue; elle a tout d'abord affecté de se réjouir, puis son désespoir a éclaté. C'est à ce moment que Rodrigue intervient pour tout expliquer : « Tout ce que j'ai fait annoncer, c'est que d'Aragon un chevalier venait pour offrir en hommage à Chimène la tête de Rodrigue. Or, ce sont la toutes choses bien vraies, car je viens d'Aragon, et je ne viens pas sans ma tête. » Ainsi le drame finit presque en farce. Il est superflu d'ajouter que le roi se hâte d'unir les deux amants, et que Chimène, désarmée, se rend : trois ans écoulés depuis la mort de son père lui permettent d'accepter sans honte un dénouement prévu, qu'elle a tout fait pour retarder.

Il serait puéril de méconnaître les qualités pittoresques, aussi épiques que dramatiques, de l'œuvre espagnole, et de la juger au nom du goût français, que les Espagnols peuvent trouver trop délicat et timide; mais il serait plus puéril encore de faire valoir ces beautés éclatantes au détriment des beautés plus sévères de Corneille, car toute comparaison équitable des deux pièces met en lumière la pleine indépendance de Corneille vis-à-vis de son modèle. Lui reprocher d'avoir retranché certaines scènes, dédaigné certains traits, c'est lui reprocher d'avoir voulu et su rester original.

VI

DIAMANTE.

A tout prendre, ce n'était point le premier venu que ce fier et un peu rude Guilhem de Castro, capitaine de cavaliers garde-côtes, gentilhomme besogneux, chargé de famille, et qui écrivait pour vivre. Seulement, il arrivait vingt ans après le *Don Quichotte*, qui parodiait si gaiement les anciens romans de chevalerie, et la pièce de ce provincial parut démodée à Madrid. Au contraire, c'était un fort médiocre poète que Juan Bautista Diamante, chevalier de l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem, grâce à Philippe IV, qu'il était chargé d'amuser et qui fut peut-être son collaborateur. A peu près à l'époque où Richelieu groupait autour de lui les Cinq auteurs, Philippe IV s'entourait de poètes, travaillait avec eux et faisait jouer sur son théâtre leurs compositions dramatiques. Seulement, on

excuse cette faiblesse chez Richelieu, vainqueur de la maison d'Autriche ; on la comprend moins chez un roi qui perdait avec sérénité l'Artois, le Roussillon, la Catalogne, le Portugal A cette « commission » de poètes présidait, il est vrai, Calderon.

Mais Diamante était fort loin d'être un Calderon, bien qu'il ait écrit, lui aussi, quelques *Autos*. A ces pièces religieuses se mêlent, dans son Théâtre [1], des pièces modernes, dont le sujet est emprunté à l'histoire de l'Espagne, comme la *Judia de Toledo*, histoire dramatique de cette juive qui sut arracher au roi Alphonse VIII le retrait du décret d'expulsion lancé contre les Israélites, et fut immolée par le peuple furieux. Mais c'est la légende du Cid qui tenta surtout Diamante : dans *El Cerco de Zamora*, il célébra les exploits du Cid déjà mûr et aguerri ; mais le premier exploit du jeune Rodrigue, chanté par Castro et Corneille, il voulut le chanter à son tour dans *El honrador de su padre,* le fils qui honore son père en le vengeant [2].

Longtemps ignorée, cette pièce eût sans doute continué de l'être, si Voltaire ne l'eût découverte juste au moment où il venait de publier son Commentaire sur Corneille (1764), destiné à doter la petite nièce de l'auteur du *Cid*, un peu, il est vrai, aux dépens du grand-oncle. Ce fut pour lui comme une révélation ; aussitôt, au lieu de soumettre un doute au public, il prononce avec autorité le jugement définitif : « Nous avions toujours cru que le *Cid* de Guilhem de Castro était la seule tragédie que les Espagnols eussent donnée sur ce sujet intéressant ; cependant il y avait encore un autre *Cid*, qui avait été représenté sur le théâtre de Madrid avec autant de succès que celui de Guilhem [3]. » Et il ne craignait pas d'affirmer que cet autre *Cid* était antérieur de quelques années à celui de Castro.

Cette insinuation, ou plutôt cette affirmation peu bienveillante devint dès lors article de foi, et passa dans les ouvrages les plus sérieux, dans le *Siècle de Louis* XIV, dans la nouvelle édition du Commentaire sur Corneille (1774) [4]. Et pourtant,

1. Son Théâtre a été publié à Madrid en 2 vol., 1670-74. Il est peu connu. La biographie Michaud ne mentionne même pas Diamante.

2. Publiée d'abord à Madrid, en 1658, dans un recueil dramatique, cette pièce se trouve au tome V du *Tesoro del teatro español*, Paris, Baudry, 1839 et 1848. Dans ses *Documents relatifs à l'histoire du Cid*, M. Hippolyte Lucas a traduit la pièce de Diamante.

3. *Gazette littéraire*, 12 août 1764, article intitulé : *Anecdotes sur le Cid.*

4. Au début de cette nouvelle édition, il écrit : « L'Espagne avait deux tragédies du *Cid*, l'une de Diamante, qui était la plus ancienne ; l'autre, de Guilain de Castro, qui était la plus en vogue. On voyait dans toutes les deux une infante amoureuse du Cid, et un bouffon appelé le valet gracieux, personnages également

le goût si fin de Voltaire aurait dû le préserver d'une telle méprise. N'est-ce pas lui-même qui, dans ce Commentaire, se charge de démontrer l'incontestable originalité et supériorité de Corneille? Voici deux remarques que lui inspirent deux des plus belles scènes du *Cid:*

Acte Ier. — *Scène* 6 :

Rodrigue, as-tu du cœur...?

« Dans le *Cid* de Diamante, Rodrigue arrive avec le *garçon gracieux* qui a peint le portrait de Chimène. Rodrigue trouve le portrait ressemblant, et dit au garçon gracieux qu'il est un grand peintre, *grande pintor;* puis, regardant son père affligé qui tient d'une main son épée et de l'autre un mouchoir, il lui en demande la raison. Don Diègue lui répond : « Aïe, aïe, l'honneur! » Rodrigue : « Qui est-ce qui vous déplaît? » Don Diègue : « Aïe, aïe, l'honneur! te dis-je ». Rodrigue : « Parlez, espérez, j'écoute ». Don Diègue : « Aïe, aïe! As-tu du courage? » Rodrigue répond à peu près comme dans Castro et dans Corneille. »

Acte II. *Scène* 2 :

A moi, Comte, deux mots...

« Dans la pièce de Diamante, Rodrigue propose au Comte de se battre à la campagne ou dans la ville, de nuit ou de jour, au soleil ou à l'ombre, avec plastron ou sans plastron, à pied ou à cheval, à l'épée ou à la lance. « Ah! le plaisant bouffon », reprend le comte. »

Au moins eût-il fallu rendre ici justice à Corneille, et, si l'on admettait qu'il fût l'imitateur, lui être reconnaissant de n'avoir pas transformé Rodrigue en matamore grotesque, ni consacré tout le début de son poème à nous instruire des démarches de Rodrigue pour obtenir de l'inflexible Chimène qu'elle laisse faire son portrait par le « garçon gracieux ». Non ; Voltaire aime mieux observer que les belles scènes de Corneille sont prises à Diamante. En jugeant la situation dramatique qui oppose au réquisitoire de Chimène le plai-

ridicules; mais tous les sentiments généreux et tendres, dont Corneille a fait un si bel usage, sont dans ces deux originaux. » Il est difficile d'accumuler plus d'erreurs en moins de mots; pour n'en citer qu'une, il est absolument faux que la tragédie de Castro compte parmi ses personnages le *gracioso* dont parle Voltaire.

doyer de don Diègue, il écrira : « La scène entière, les sentiments, la description douloureuse, mais, recherchée de l'état où Chimène a trouvé son père, est dans don Juan Diamante ». Écho de Voltaire, La Harpe dira de même, sans admettre le doute : « Le *Cid* a été traité d'abord par Diamante [1] ». On trouvera cette erreur partout reproduite au XVIIIe et au début du XIXe siècle, notamment dans l'histoire littéraire de Sismondi [2].

C'est pourtant en 1823 qu'Angliviel de la Beaumelle, fils de l'ennemi de Voltaire, signala le premier l'erreur jusqu'alors accréditée [3]. Depuis, des travaux qui ne laissent place à aucune contestation [4] ont établi que Diamante était né en 1626, et qu'il n'avait commencé à écrire pour le théâtre que vers l'âge de trente ans : or, il n'avait que dix ans quand le *Cid* français triompha, et c'est le *Cid* français qu'il imita, non le *Cid* espagnol, qu'il semble n'avoir pas connu.

Il est vrai qu'il rétablit à Burgos la scène du drame; il est vrai aussi qu'il tient à ne point sembler toujours le copiste servile de Corneille. Ainsi, le *Rodrigue, as-tu du cœur* a paru bien abstrait à ce poète d'au delà des Pyrénées; il l'a traduit, mais il n'a pu se résigner à sacrifier le traditionnel serrement de main; seulement, ici, c'est Rodrigue qui, égaré par la douleur, mord jusqu'au sang la main paternelle. Qu'importe la façon dont tout cela se concilie ? Diamante veut être original, et il l'est à sa manière. Il l'est, par exemple, dans le IVe acte, où il met délibérément de côté ce pauvre don Sanche, emprunté à Corneille, mais non utilisé. C'est Chimène elle-même qui, l'épée à la main, défend Rodrigue prisonnier et condamné à mort. Mais la condamnation à mort et la prison ne sont qu'une comédie dont toute la cour est complice, et Chimène, ainsi trahie, doit céder. Pour le reste, Corneille est suivi pas à pas; Diamante n'est qu'un médiocre traducteur. C'est ainsi, remarque M. Vignier, que le premier acte de Corneille, qui doit à peine vingt vers à Castro, se retrouve tout entier dans la maladroite imitation de Diamante.

Que reste-t-il donc de l'accusation étourdiment soulevée par Voltaire? Un fait curieux, mais des plus honorables pour Corneille : l'imitateur de Castro a été imité à son tour par

1. *Lycée.* Dans son *Éloge de Corneille*, couronné par l'Académie, Victorin Fabre a suivi Voltaire et La Harpe.
2. *Histoire littéraire du midi de l'Europe*, t. III.
3. *Chefs-d'œuvre du théâtre espagnol*, Ladvocat, 1823.
4. Voyez sur la question de Diamante, outre un article de Génin, dans le *National* du 11 avril 1841 les *Anecdotes sur Pierre Corneille*, de M. Viguier.

Diamante ; le poète qui s'est inspiré des auteurs espagnols a mérité qu'on s'inspirât de lui en Espagne. A partir de 1636, il n'y eut plus qu'un *Cid*, et c'est le sien.

CHAPITRE II

Le Cid français.

I

PART DE L'INTÉRÊT CONTEMPORAIN. — L'ESPAGNE. LE POINT D'HONNEUR.

Depuis longtemps, Corneille subissait, comme la plupart de ses contemporains, l'influence de la littérature espagnole : celles de ses œuvres qui précèdent *le Cid* en font foi [1]. C'est se tromper que de croire à une sorte de coup de théâtre, de révélation soudaine qui aurait ouvert au poète un monde encore tout nouveau pour lui. Pour la première fois, sans doute, il se mesurait avec un auteur espagnol ; mais l'auteur tragi-comique de *Clitandre* et de l'*Illusion*, l'imitateur de Sénèque dans *Médée*, était mieux préparé qu'on ne le croit d'ordinaire à cette rivalité d'où sortit son premier chef-d'œuvre. C'est dire que nous faisons un cas médiocre de l'anecdote citée partout :

« Ce fut en quelque sorte à M. de Chalon [2] que le public est redevable du *Cid*. Voici comme le P. de Tournemine m'a conté la chose : M. de Chalon, secrétaire des commandements de la reine-mère, avait quitté la cour, et s'était retiré à Rouen dans sa vieillesse ; Corneille, que flattait le succès de ses premières pièces, le vint voir : « Monsieur, lui dit M. de Chalon, après l'avoir loué sur son esprit et ses talents, le genre de comique que vous embrassez ne peut vous pro-

1. Voir nos études sur les Comédies de Corneille et sur *Médée*.

2. On ne s'explique guère comment on peut lire, dans un livre aussi sérieux que la *Bibliographie cornélienne* de M. Picot : « Ce fut, dit-on, à l'instigation de *l'évêque de Chalon*, qu'il abandonna le théâtre de Sénèque pour suivre les traces de Castro. »

curer qu'une gloire passagère. Vous trouverez dans les Espagnols des sujets qui, traités dans notre goût par des mains comme les vôtres, produiront de grands effets. Apprenez leur langue, elle est aisée; je vous offre de vous montrer ce que j'en sais, et jusqu'à ce que vous soyez en état de lire par vous-même, de vous traduire quelques endroits de Guilhem de Castro [1]. »

La valeur relative de ce témoignage lui vient, non de l'autorité contestée de M. de Beauchamps, mais de celle qu'il emprunte au P. Tournemine, ancien régent de Corneille à Rouen. Même si on l'accepte sans réserve, il faut supposer que l'entretien de Corneille avec M. de Chalon est antérieur à l'*Illusion comique*, pièce déjà tout espagnole (1636); il faut expliquer ensuite comment Corneille passa, la même année, de l'*Illusion* au *Cid*, et faire honneur de ce brusque progrès beaucoup plus à son génie qu'à l'intervention de M. de Chalon.

W. Schlegel nous semble avoir dit sur ce point le mot juste et décisif. Cet Allemand n'est point tendre, on le sait, aux auteurs français, et particulièrement à Corneille. Il affirme qu'en France, où l'on a beaucoup imité l'Espagne, on ne se donne même pas la peine d'indiquer les sources où l'on a puisé. Corneille, il est vrai, cite souvent le texte original, sans doute parce qu'on lui a disputé le mérite de l'invention. Mais Schlegel ajoute : « Le génie de Corneille avait des traits de ressemblance avec le génie espagnol. On peut regarder ce poète comme un Espagnol élevé sur les bords de la Seine [2]. »

C'est dans le même sens que Sainte-Beuve a écrit [3] : « Dès qu'il eut mis le pied sur cette noble poésie d'Espagne, il s'y sentit à l'aise comme en une patrie. Génie loyal, plein d'honneur et de moralité, marchant la tête haute, il devait se prendre d'une affection soudaine et profonde pour les héros chevaleresques de cette brave nation. » M. de Chalon n'a donc fait, au plus, qu'offrir au génie de Corneille une occasion qui tôt ou tard se serait offerte d'elle-même.

L'Espagne, d'ailleurs, était à la mode, au théâtre, dans les romans, à la cour : Rotrou, Scarron, la Calprenède, les Scudéry, Cyrano de Bergerac, Voiture, Saint-Amant, empruntaient à l'Espagne, les uns sa fantaisie picaresque, les autres ses fictions héroïques et grandioses, ou ses jeux d'es-

1. Beauchamps, *Recherches sur les théâtres de France*, t. II.
2. W. Schlegel, *Cours de littérature dramatique*, t. II.
3. *Portraits littéraires.*

prit et ses emphatiques redondances. Battus à la frontière, chassés de Corbie cette année-là même, les Espagnols prenaient leur revanche dans la littérature : toute une armée de mots espagnols faisait invasion dans la langue française. Un amant, c'était un *galan;* un jeune homme à la mode, un *cavalier*, *caballero;* un vieillard s'appelait un *barbon*. Le costume même, les bottes en entonnoir débordant de dentelles, a fraise, les canons, les collets à grandes marges, les *galans* de soie et d'or, tout cela venait d'Espagne. Les seuls bons chevaux étaient les genêts espagnols. On buvait le chocolat d'Espagne, on se frisait, on filait sa moustache à l'Espagnole. « Votre beau guerrier, écrit Voiture à une dame, consiste tout en la pointe de sa barbe espagnole et de ses deux moustaches de même [1]. » L'influence, alors combattue, bientôt toute-puissante, d'une reine espagnole eût suffi à expliquer cet engouement qui ne fut point éphémère. Longtemps après on pardonnait encore à l'Espagne ses folies en considération de sa hauteur d'âme :

Mais c'est bien d'une âme espagnole,
Et plus grande encore que folle [2].

Il n'en faut pas tant pour comprendre avec quelle avidité Corneille dut lire les *Comedias nuevas* de Castro, imprimées sur de mauvais papier à chandelle, *dos maravedis cada pliego*. Mais ce qui est remarquable, c'est que l'enthousiasme chez lui n'exclut pas la réflexion indépendante, c'est qu'il ne se laissa pas éblouir par la fantaisie pittoresque d'un poème plus épique que dramatique, et qu'à mesure qu'il lisait et admirait, le drame espagnol de l'honneur pur se transfigurait en lui et devenait le drame tout français de l'honneur et de l'amour mis aux prises. L'amour! il apparaissait déjà sans doute chez Castro, et avant lui, chez l'historien Mariana, dans le *Romancero* même, où, du haut de son balcon éclairé par la lune, Ximena jette cet adieu à son amant désespéré : « *Buenas noches, mio Cid!* Bonne nuit, mon Cid! » Mais ce qui n'était que l'accessoire devient l'essentiel chez Corneille, et la galanterie castillane devient la passion héroïque, la passion qui se connaît, et, se connaissant, se sacrifie.

Rien ne prouve, d'ailleurs, que Corneille s'en soit tenu à la lecture de Guilhem de Castro. Cet idéal, qu'il fit sien, il

1. Voyez Philarète Chasles : *La France, l'Espagne et l'Italie* au XVIIe siècle.
2. La Fontaine.

rayonnait dans le théâtre espagnol tout entier, particulièrement dans le théâtre de Lope de Vega : *la Moza de Cantaro*, la Fille à la cruche, qu'on a jouée en France, dans une « matinée internationale » sous le titre de *la Vengeresse*, est animée du même esprit. L'héroïne du drame de Lope de Vega est une fille qui venge son père souffleté, et tue l'offenseur.

Quoi qu'il en soit, il n'est pas téméraire de supposer qu'à cet engouement pour les choses d'Espagne le *Cid* dut une partie de son succès près des contemporains, malgré la guerre qui opposait l'Espagne à la France, ou peut-être à cause d'elle. En Espagne, d'ailleurs, comme en France, régnait la religion du point d'honneur. Dès le XVIe siècle, Brantôme en avait résumé les règles, on serait tenté de dire les dogmes, dans un *Discours sur les duels;* mais le point d'honneur n'était point alors si délicat, et Brantôme, qui interdisait aux combattants de porter sur eux « drogueries, sorcelleries ou maléfices », mais leur permettait de porter « reliques de Notre-Dame de Lorette et autres choses saintes », ne craignait pas d'écrire : « Il ne faut point parler de courtoisie. Celui qui entre en champ-clos doit se proposer vaincre ou mourir, et surtout ne se rendre point, car le vainqueur dispose du vaincu tellement qu'il en veut, comme de le traîner par le camp, de le brûler, de le tenir prisonnier, ou d'en disposer comme d'un esclave... Si un père accuse son fils de quelque crime dont il puisse être déshonoré, le fils peut appeler justement le père en duel; d'autant que le père lui a fait plus de mal de le déshonorer qu'il lui a fait de bien de le mettre au monde et donner la vie. » Il est vrai que ce même Brantôme écrivait aussi : « Tout galant chevalier doit soutenir l'honneur des dames, soient qu'elles l'aient parfait, soit que non ».

Est-ce la barbarie d'un semblable code, mal déguisée sous la galanterie convenue, qui amena au XVIIe siècle la réaction dont Richelieu se fit l'instrument redoutable? Est-ce encore à la fierté chevaleresque des mœurs espagnoles que les mœurs françaises sont redevables de cette délicatesse qui adoucit peu à peu la rudesse des procédés anciens? En 1613, le chevalier de Guise, célèbre spadassin, rencontre et tue le baron de Luz dans la rue Saint-Honoré, après l'avoir forcé à descendre de cheval; il ne lui laissa même pas, dit-on, le temps de se mettre en défense[1]. De la même manière et par la même main périt le fils du baron de Luz. A la cour, dit Fontenay-Mareuil, on regardait le chevalier de Guise comme un assassin, mais on le vantait comme un autre dieu Mars, et

1. Dareste, *Histoire de France*, l. XXVIII.

on lui donnait la lieutenance du gouvernement de Provence. C'est qu'on voulait ménager son frère, le duc de Guise; il fallait donc se contenter de renouveler les édits contre les duels.

Henri IV avait, en 1602, interdit le duel sous peine de mort, et constitué un tribunal d'honneur, composé de maréchaux de France, dont la sentence — toujours sous peine de mort — devait être observée. C'est que le mal exigeait un remède énergique : de 1598 à 1607, suivant Lestoile, il n'y eut pas moins de sept à huit mille gentilshommes tués dans des affaires d'honneur. En vingt ans, l'on compta plus de huit mille lettres de grâce accordées à des duellistes dont l'adversaire avait succombé. Pendant la Ligue, ces rencontres s'étaient multipliées; du haut de la chaire alors on les encourageait et on les glorifiait : Claude de Marolles, vainqueur d'un gentilhomme royaliste, était comparé par un prédicateur à David, vainqueur de Goliath, et l'on observait que l'anagramme de son nom donnait *Adsum in duello clarus* [1]. Mais, la guerre civile apaisée, Henri IV triomphant entendait le prédicateur Chauveau lui signaler le péril croissant et lui crier : « Sire, vous en répondrez devant Dieu, si vous n'y donnez ordre. » — « Ventre-Saint-Gris, — lui disait-il à son tour en le prenant à part. — vous avez très bien parlé; c'est ce que doivent faire les prédicateurs, aux grands comme aux petits, avec prudence néanmoins et avec modestie. » — « En vérité, écrivait d'autre part saint François de Sales [2], je ne puis penser comme l'on peut avoir un courage si déréglé, même pour des bagatelles et des choses de rien. » Un de ses disciples, Camus, évêque de Belley, l'affirmait aux Etats de 1614 : « Plus de gentilshommes sont morts par la rage de ces combats singuliers en un an de paix qu'en deux ans de troubles », et il tenait un langage non moins énergique dans l'*Homélie des trois fléaux des Etats de France* [3]. A quoi bon? Quelques obscurs duellistes étaient châtiés de loin en loin; la plupart restaient impunis, malgré les vives remontrances de l'ordre du clergé.

Lorsqu'il arriva au pouvoir (1624), Richelieu semblait n'avoir qu'à suivre l'exemple de Luynes, qui avait tenu la main à la ferme exécution des édits contre le duel. Celui qui, plus tard, étudiait avec son confesseur la question de savoir s'il n'existait pas des cas où le duel pouvait être permis, n'abordait

1. Labitte, *Les Prédicateurs de la Ligue.*
2. Lettres, CXCVIII.
3. Boulas, *Un Disciple de saint François de Sales : Camus.*

pas ce problème délicat avec un esprit étroitement rigoriste. Mais il avait vu périr. dans une de ces rencontres hasardeuses, son frère aîné, le marquis de Richelieu. Puis, le scandale s'étalait aux yeux de tous; on se battait de jour, sur les places publiques; on s'y battait de nuit, aux flambeaux. Des courtisans, cette fureur avait passé aux hommes de lettres, aux « gladiateurs de lettres », comme disait Balzac [1]. Dès 1626, Richelieu faisait demander au roi par l'assemblée des notables le renouvellement de l'édit d'Henri IV, ou plutôt son aggravation; car l'édit précédent autorisait le duel en certains cas, sur demande reconnue légitime, tandis que l'édit de mars 1626, auquel le roi s'engagea solennellement à ne pas déroger, non-seulement maintenait la peine de mort pour quiconque aurait donné la mort, ou se serait rendu coupable de récidive, comme « appelant », mais encore n'admettait aucune exception, et privait tout duelliste de toutes ses charges et pensions, avec bannissement pour trois ans et confiscation du tiers des biens, sans préjudice de peines plus sévères, en cas de faute plus grave [2]. On eut le tort de ne pas prendre assez au sérieux l'édit nouveau. Le comte de Montmorency-Bouteville, spadassin titré dont la conscience était déjà chargée d'une trentaine de duels, revint de Bruxelles, où il s'était réfugié, pour se battre à Paris, en plein midi. Il avait pour second le comte des Chapelles; tous deux tuèrent leurs adversaires. Arrêtés aussitôt, ils furent condamnés par le Parlement. En vain les Montmorency, les Condé, le duc d'Orléans intervinrent; Richelieu écrivit au roi un éloquent réquisitoire contre ces « gladiateurs à gages ». — « Ils ont choisi Paris, un lieu public, la Place Royale, pour jouer, à la vue de la cour, du Parlement et de toute la cour, une sanglante et fatale tragédie pour l'Etat. . Il est question de couper la gorge au duel, ou aux édits de Votre Majesté. » Ainsi averti et soutenu, Louis XIII se montra inflexible, et les deux nobles coupables furent décapités en place de Grève, le 21 juin 1627.

Qu'on y songe, il n'y avait pas dix ans que cette tragédie s'était dénouée, lorsque Corneille écrivit la tragédie du *Cid*. Comment le souvenir s'en fût-il effacé? La toute-puissance de Richelieu s'était brisée contre une tradition plus forte que les

1. Un de ces « gladiateurs », Cyrano de Bergerac, a écrit plus tard une lettre, intitulée *Le Duelliste*, où il peint ces combats en pleine rue, devant la foule réunie en cercle, sous les balcons bien garnis.

2. Henri Martin, *Histoire de France*. L'année même du *Cid* paraissait à Rouen *Le Duelliste malheureux*, de Guill. de la Gaye, étrange tragi-comédie composée à l'occasion des édits contre le duel. Voyez le catalogue Soléinne.

lois. « Il y a des folies qui se prennent comme les maladies contagieuses », a dit La Rochefoucauld. La folie du duel était de celles-là ; on n'en guérit pas au xvii[e] siècle.

Car c'est le xvii[e] siècle tout entier qui fut infecté de cette contagion. Qu'on en suive le développement dans une seule famille. Le baron de Chantal, père de M[me] de Sévigné, vient de faire ses pâques fort dévotement; dans l'église même, il apprend que Bouteville l'attend à la porte Saint-Antoine en qualité de second ; il y court aussitôt sans changer d'habit, en petits souliers à mules. Un proche parent des Chantal, Bussy-Rabutin, va se battre ; c'est une partie carrée, quatre contre quatre. Ses trois seconds sont au complet. Un gentilhomme inconnu lui offre pourtant ses services; il les décline, et l'inconnu s'adresse alors à son adversaire. Mais la partie n'est plus égale. Qu'à cela ne tienne! Un mousquetaire passe sur le Pont-Neuf, on l'arrête, et le voilà de la partie. C'est un duelliste aussi que M[me] de Sévigné a épousé : appelé sur le terrain par le chevalier d'Albret, il s'y rend, proteste qu'on l'a calomnié, qu'il n'a jamais mal parlé de son adversaire, l'embrasse, puis, pour satisfaire au point d'honneur, met l'épée à la main, et tombe bientôt, frappé à mort.

Cette année même (1651), Louis XIV atteignait l'âge de sa majorité : l'édit contre le duel qu'il fit enregistrer dans son premier lit de justice est le plus rigoureux qui eût encore paru, puisqu'il appliquait la peine de mort, dans tous les cas, aux duellistes et à leurs seconds. Il fut renouvelé en 1653, 1656, 1658, et l'on put croire, dès lors, le duel « presque exterminé [1] ». D'autre part, à la même époque, une sorte de croi-

1. Voyez les *Mémoires* de Louis XIV et ceux de M[me] de Motteville, qui attribue à la reine mère autant qu'au jeune roi, « l'abolition des duels... heureuse révolution ». Le gazetier Loret écrit à la date du samedi 16 avril 1652 :

Un gentilhomme, vendredy,
M'apprit que l'autre samedy
Louis, notre aimable monarque
Pour donner une sainte marque
Que le cœur de Sa Majesté
Est au bien tout à fait porté,
Assemblant plusieurs grands de France
Parmy lesquels il prit séance,
Blâma les procédez crüels
Des félons et sanglans duels,
Et protesta (comme le maître),
Si quelques-uns faisaient paraître
D'être encor brutaux jusqu'au point
Que de mètre bas le pourpoint,
De n'accorder à leur audace
Ny pitié, ny pardon, ni grace.
Chacun approuva cette loy,
Et, pour suivre l'instinct du Roy,
On doit la semaine suivante
Régler cette affaire importante.

sade s'organisait dans la paroisse Saint-Sulpice, où l'on avait compté naguère jusqu'à dix-sept gentilhommes tués en une semaine. Le curé de Saint-Sulpice et Vincent de Paul avaient formé le plan d'une association contre le duel que semble avoir repris le célèbre Olier. Dans cette association entraient non seulement des prélats et des docteurs de Sorbonne, mais encore et surtout des gentilshommes d'une valeur éprouvée, présidés par le marquis de Fénelon; sur l'acte qui, le jour de la Pentecôte 1651, fut déposé dans la chapelle de Saint-Sulpice, figuraient bien des noms illustres, dont la liste alla toujours s'enrichissant : Fabert, Schomberg, d'Estrées, Villeroy, du Plessis-Praslin, Liancourt, Grammont adhéraient à l'entreprise aussi bien que le comte de Drüy, auteur de *La beauté de la valeur et la lascheté du duel*[1]. L'émulation gagnait bientôt l'église réformée : au sortir d'un prêche de Le Faucheur, ministre de Charenton, le maréchal de la Force jurait qu'il se refuserait désormais à tout « appel ».

Mais le préjugé fut le plus fort : en janvier 1662, on entendait parler encore d'un combat particulier de huit seigneurs aux portes mêmes de Paris[2], et Bossuet, du haut de la chaire, adjurait le roi de continuer à réprimer les « cruelles délicatesses du faux point d'honneur[3] ». Quatre ans après, le grand orateur chrétien s'écriait encore : « Est-il rien de plus injuste que de verser le sang humain pour des injures particulières, et d'ôter par un même attentat un citoyen à sa patrie, un serviteur à son roi, un enfant à l'Eglise, à Dieu une âme qu'il a rachetée de son sang? Et toutefois, depuis que les hommes ont mêlé quelque couleur de vertu à ces actions sanguinaires, l'honneur s'y est attaché d'une manière si opiniâtre que ni les anathèmes de l'Eglise, ni les lois sévères d'un prince, ni sa fermeté invincible, ni la justice rigoureuse d'un Dieu vengeur, n'ont point assez de force pour venir à bout de l'en arracher[4]. » Il fallait que le danger fût pressant, pour qu'en 1674 Bourdaloue ait cru devoir féliciter le roi d'avoir fait revivre les anciennes ordonnances, pour qu'en 1677 l'Académie ait proposé une *Ode contre les duels* comme sujet du concours de poésie, où triompha La Monnoye; pour qu'enfin le roi lui-même ait été contraint de renouveler, en août 1679, ses déclarations trop oubliées de septembre 1651.

1. Paris, 1658, in-4°. Voyez Floquet, *Histoire de Bossuet*.
2. Gui Patin, Lettres du 20 janvier et du 29 février 1662.
3. *Troisième sermon pour le vendredi saint*, 1662.
4. *Sermon sur l'honneur*, 1666. Dans le *Sermon sur la justice*, Bossuet loue le roi d'avoir déraciné une coutume barbare.

Chose curieuse! L'auteur du *Cid*, vieilli, fut un des premiers à applaudir à l'édit nouveau, à féliciter le roi, à montrer

Par quelle inexorable et propice tendresse
Il sauve des duels le sang de sa noblesse[1].

Mais la noblesse était médiocrement reconnaissante au roi de sa sollicitude; elle prétendait garder le droit de verser son sang ailleurs que sur les champs de bataille : l'un des derniers défenseurs du duel sera le comte de Boulainvilliers[2].

On nous pardonnera ce trop long historique d'une question dont l'intérêt s'est affaibli depuis, mais était alors très vivant. Tout un siècle a été en proie à cette fièvre de l'honneur, et les délicatesses étranges d'un point d'honneur souvent chimérique ont passionné les fils des premiers spectateurs du *Cid*, comme elles avaient passionné leurs pères. Le montrer, c'est mieux faire comprendre, non seulement l'intérêt actuel et contemporain qui s'attachait au drame cornélien en 1636, mais encore la popularité dont il ne cessa de jouir ensuite pendant le siècle entier. Au contraire, à mesure qu'on avance dans le XVIII[e] siéle, le *Cid* est moins compris, nous ne disons pas dans ses parties éternelles, que les connaisseurs admirent toujours, mais dans son esprit. Elle vit encore pourtant, « cette passion générale que la nation française a pour la gloire »; il vit, cet honneur, « qui veut toujours régner », et même ce « certain je ne sais quoi qu'on appelle le point d'honneur[3] ». Mais la religion de l'honneur chevaleresque s'est attiédie, et dans le siècle de Voltaire les fiers accents de don Diègue trouvent moins d'écho.

1. A Monseigneur, sur son mariage, en 1680.
2. *Histoire de l'ancien gouvernement de la France.* Lui-même, La Bruyère voyait dans le duel « le triomphe de la mode et l'endroit où elle a exercé sa tyrannie avec le plus d'éclat.... Il s'était si profondément enraciné dans l'opinion des peuples et s'était si fort saisi de leur cœur et de leur esprit, qu'un des plus beaux endroits de la vie d'un très grand roi, a été de les guérir de cette folie. » (*De la Mode.*) Si l'on en croit Voltaire, le fameux combat de la Férette. de quatre contre quatre, en 1663, fut ce qui détermina Louis XIV à ne plus pardonner.
3. Montesquieu, *Lettres persanes*, XC.

II

L'ACTION ET LES UNITÉS.

Que venaient-ils chercher au théâtre, en 1636, ces spectateurs qui devaient assister bientôt à la plus émouvante des tragi-comédies, la Fronde? Beaucoup moins un fidèle tableau d'histoire, ou même une peinture vraie de l'âme humaine (car leur goût encore mal formé en sentait assez confusément le prix) que des émotions vives, et de leur temps. L'exactitude du costume et du décor les préoccupait médiocrement. « L'action dramatique du *Cid* nous reporte au XIIe siècle; ces rudes guerriers que nous peignent les romanceros, qu'on retrouve sur leurs pierres tombales vêtus de la camisole de marbre, de la dalmatique armoriée, les mains croisées sur de larges glaives, coiffés de l'armet d'acier, parurent sous le riche et galant costume de la cour de Philippe IV, en pourpoints de velours ou de satin, le manteau court relevé sur l'épaule, et au côté la fine rapière à la large coquille[1]. » La scrupuleuse érudition de nos critiques voit là un anachronisme; Corneille et ses contemporains ne s'en souciaient guère. Il est trop clair pour nous que les personnages du *Cid* n'ont pas plus le langage et les mœurs que le costume du moyen âge; et pourtant, parmi tant de griefs, Scudéry et l'Académie ont oublié celui-là.

Ils n'ont pas semblé s'apercevoir davantage des libertés que Corneille avait prises avec l'histoire et la géographie. Séville, capitale de l'Andalousie, royaume indépendant alors, et reconquis sur les musulmans, deux siècles après, par Ferdinand III le Saint, est substituée à Burgos, capitale de la Castille. « J'ai été obligé à cette falsification, dit Corneille lui-même[2], pour former quelque vraisemblance à la descente des Maures, dont l'armée ne pouvait venir sitôt par terre que par eaux », c'est-à-dire, selon le mot spirituel de Sainte-Beuve[3], pour avoir la ressource d'une marée complaisante à la règle des vingt-quatre heures. C'est près de Burgos, dans les monts d'Ocra, que le Cid vainquit les Maures, et l'histoire dit qu'il mit plusieurs années à les vaincre. Mais s'il n'est pas vain-

1. Perrin, *Etudes sur la mise en scène.*
2. *Examen du Cid.*
3. *Nouveaux lundis*, t. VII.

queur sur place et en vingt-quatre heures, que deviennent les unités?

Ces fameuses unités, d'où nous venaient-elles? De la Grèce et d'Aristote? On a reconnu qu'Aristote n'en avait nulle part donné une formule nette et complète. Selon M. Breitinger, professeur à l'Université de Zurich[1], ce sont les Italiens qui, les premiers, s'astreignirent a l'unité de temps, et les Anglais à l'unité du lieu. La querelle des classiques et des romantiques, qui passionna l'Espagne entre 1590 et 1624, a conduit à définir l'unité de lieu avec une précision plus dogmatique. Si vraiment ces règles, sous leur forme définitive, nous sont venues d'Espagne, d'Italie et d'Angleterre, il faut avouer que les Français du xvii[e] siècle s'en sont montrés plus religieux observateurs que les Espagnols et les Anglais tout au moins, car les Italiens semblent avoir été plus fidèles aux préceptes d'Aristote et d'Horace. Voltaire affirme que la *Sophonisbe* de Mairet, jouée en 1629, « est la première que nous ayons dans laquelle les trois unités ne soient point violées[2] ». Il est vrai que Mairet mit en tête de sa *Silvanire* un discours sur la poésie, où, se souvenant du traité latin écrit sur la Constitution de la tragédie par Daniel Heinsius (1611), il plaidait la cause des trois unités, mais avec mesure, ne prétendant pas les imposer de par Aristote, désirant plutôt les faire accepter au nom de la vraisemblance, « en faveur de l'imagination de l'auditeur », qui est distraite et refroidie par la diversité des lieux et des temps[3]. Il conviendrait donc de rectifier l'affirmation de Voltaire par celle de Sarrasin : « Nous avons cette obligation à M. Mairet, qu'il a été le premier qui a pris soin de disposer l'action, qui a ouvert le chemin aux ouvrages réguliers par la *Silvanire* (1625)[4]. » Encore ne faudrait-il pas croire que Mairet en ceci ait été vraiment un initiateur. Dans la préface de sa *Franciade*, Ronsard dit de la tragédie et de la comédie qu'elles sont limitées à l'espace d'une journée. Son disciple Jodelle s'astreint à l'unité du temps :

> Avant que ce soleil, qui vient ores de naître,
> Ayant tracé son jour, chez sa tante se plonge,
> Cléopâtre mourra.

1. *Les Unités d'Aristote avant le Cid de Corneille.* Genève, H. Georg, 1880.
2. *Mélanges littéraires*, Chang. art trag.
3. Bizos, *Etude sur la vie et les œuvres de Jean de Mairet*, p. 125.
4. Œuvres, t. III. p. 77.

Mais il est certain qu'en 1636 le dogme était établi : « Il y a des femmes, écrivait Balzac[1], qui jugent aussi hardiment de nos vers et de notre prose que de leurs points de Gênes et de leurs dentelles... On ne parle jamais du *Cid*, qu'elles ne parlent de l'unité du sujet et de la règle des vingt-quatre heures. » C'est que le cardinal et Chapelain n'entendaient pas raillerie sur cette matière : n'est-ce pas l'un des plus fidèles collaborateurs de Richelieu, Desmarets de Saint-Sorlin, qui met dans la bouche d'une de ses trois « visionnaires » (peut-être Mme de Rambouillet) cette fine apologie des unités de temps et de lieu :

Il faut poser le jour, le lieu qu'on va choisir;
Ce qui vous interrompt ôte tout le plaisir.
Tout changement détruit cette agréable idée,
Et le fil délicat dont notre âme est guidée.
Si l'on voit qu'un sujet se passe en plus d'un jour :
« L'auteur, dit-on alors, m'a fait un mauvais tour ;
Il m'a fait sans dormir passer des nuits entières.
Excusez le pauvre homme, il a trop de matières. »
L'esprit est séparé, le plaisir dit adieu.
De même arrive-t-il, si l'on change de lieu;
On se plaint de l'auteur : « Il m'a fait un outrage!
Je pensais être à Rome, il m'enlève à Carthage;
Vous avez beau chanter et tirer le rideau,
Vous ne m'y trompez pas, je n'ai pas passé l'eau[2]. »

Plus d'une de ces épigrammes atteignait Corneille, et ne l'atteignait pas seul. L'auteur du *Cid* reconnaissait et respectait la loi nouvelle, puisqu'il s'appliquait à la tourner, ou, selon sa propre expression, à l'apprivoiser. Son *Examen* et ses *Discours* abondent en aveux sincères : « Je ne puis dénier que la règle des vingt et quatre heures presse trop les incidents de cette pièce[3]... Je m'assure que si on racontait dans un roman ce que je fais arriver dans le *Cid*, on lui donnerait un peu plus d'un jour pour l'étendue de sa durée[4]... La vraisemblance est un peu forcée... Le *Cid* n'a pas assez de loisir pour se battre contre don Sanche durant l'entretien de l'infante avec Léonor et de Chimène avec Elvire[5]. » Il est vrai qu'il se justifie par l'exemple de l'*Agamemnon* d'Eschyle

1. Livre XIX, lettre 25.
2. *Visionnaires*, IV, 3.
3. *Examen du Cid*.
4. *Discours sur la tragédie*.
5. *Discours des trois unités*.

et des *Suppliantes* d'Euripide. Il est vrai aussi qu'il essaye de masquer les vides, ou, comme on dit aujourd'hui, les trous de l'action, en imaginant des scènes épisodiques, assez mal rattachées à l'action principale, mais qui sauvent (dans quelle mesure?) la vraisemblance, au prix d'un long ennui infligé au spectateur. C'est en ces moments difficiles que l'infante se dévoue pour occuper la scène, et que les confidentes font leur devoir. Beaucoup plus adroit qu'on ne le pense souvent, Corneille ne se contente pas de recourir à ces petits artifices : sur une situation fausse ou forcée il jette parfois un vers éclatant, qui en voile les côtés faibles. Eh quoi! Rodrigue va combattre don Sanche au sortir de la bataille contre les Maures! Oui :

> Rodrigue a pris haleine en vous le racontant[1],

C'est don Diègue qui le dira en un de ces vers héroïques qui semblent si naturels dans sa bouche. On admire le cri sublime, et l'on oublie l'invraisemblance, sur laquelle le roi rappelle à tort notre attention, en sollicitant pour Rodrigue quelques heures de repos. Corneille avouait plus tard cette maladresse : « Cela n'a servi qu'à avertir le spectateur... Si j'avais fait résoudre ce combat sans en désigner l'heure, peut-être n'y aurait-on pas pris garde[2]. » Le spectateur complaisant ne demande pas mieux, en effet, que d'être dupé, à condition qu'on l'occupe et qu'on l'entraîne; mais les scènes intermédiaires et languissantes lui laissent le loisir de la réflexion. Il réfléchit donc, et il est épouvanté de l'activité qu'ont déployée les héros cornéliens : à supposer que la querelle de don Diègue et de don Gormas ait eu lieu vers le milieu de la première journée, que don Gormas ait été provoqué et tué par Rodrigue vers le soir, que Chimène ait eu le temps de faire près du roi sa démarche avant la nuit, qu'à la nuit enfin don Diègue ait revu son fils et l'ait envoyé combattre les Maures, que la bataille nocturne ait duré trois heures, comme le veut Corneille (car ses personnages, on l'a observé, ont toujours la montre en main), il faut le plaindre avoir dû ensuite revenir en hâte au palais, faire devant a cour ce long récit épique de son premier exploit, accepter un nouveau combat contre don Sanche, le désarmer et l'envoyer à Chimène. Ajoutez que ce grand guerrier trouve

1. Voyez le vers 1448.
2. *Discours de la tragédie.*

encore le temps d'être l'amant idéal, et que l'admirable entrevue du cinquième acte a sa place entre deux combats « Chez Corneille, disait Fauriel, on dirait que tous les personnages travaillent à l'heure, tant ils sont pressés de faire le plus de choses dans le moins de temps. »

Pourtant, grâce aux invraisemblances accumulées, l'unité de temps était saine et sauve. Il n'en était pas de même pour l'unité de lieu. Où se passe l'action du *Cid?* Partout et nulle part. Les personnages entrent et sortent sans s'apercevoir. En reconnaissant que l'unité de lieu ne lui a pas « donné moins de gêne » que l'unité de temps, Corneille écrit : « Tout s'y passe dans Séville, et garde ainsi quelque espèce d'unité de lieu en général; mais le lieu particulier change de scène en scène, et tantôt c'est le palais du roi, tantôt l'appartement de l'infante, tantôt la maison de Chimène, et tantôt une rue et place publique[1]... » Et il se vante d'avoir gardé le silence sur plusieurs détails assez délicats qui l'eussent forcé à préciser trop le lieu de la scène; il affirme que cet artifice lui a réussi. Ailleurs, il y insiste : « Le *Cid* multiplie les lieux particuliers sans quitter Séville; et comme la liaison des scènes n'y est pas gardée, le théâtre, dès le premier acte, est la maison de Chimène, l'appartement de l'infante dans le palais du roi, et la place publique; le second y ajoute la chambre du roi, et sans doute il y a quelque excès dans cette licence », mais cet excès peut être corrigé si l'on ne change la décoration que d'un acte à l'autre, jamais dans le cours d'un même acte, si l'on indique seulement le lieu général : « Cela aiderait à tromper l'auditeur[2]. » Ainsi, pour Corneille, l'unité de lieu, c'était la nullité de lieu.

Le spectateur moderne ne veut pas être trompé; pour satisfaire son goût de la vraisemblance dramatique et de la vérité du détail, à chaque changement évident de lieu on fait correspondre, à la Comédie française, un changement de décoration et l'on découpe en « tableaux » le drame de Corneille. Libre de tout superstitieux respect des règles factices, Corneille eût sans doute approuvé une innovation qui s'appuyait sur ses propres aveux; tout au plus eût-il regretté qu'on attribuât tant d'importance au cadre, et craint que l'attention donnée au cadre ne nuisît aux fiers portraits qu'il y avait tracés. Le spectateur du XVIIe siècle se contentait à moins de frais; rien de plus élémentaire que la mise en scène du *Cid* : « Le théâtre est une chambre à quatre portes;

1. *Examen du Cid.*
2. *Discours des trois unités.*

il faut un fauteuil pour le roi[1]. » Pourquoi ces quatre portes? Sans doute pour préciser une convention théâtrale, qui veut que cette chambre neutre, pour ainsi dire, donne accès à la fois dans l'appartement de Chimène, dans celui de l'infante, dans celui du roi, et sur la place publique. C'était la convention du décor simultané, familière à nos pères, mais depuis longtemps abolie. En apparence, l'action se passait dans la chambre de gauche ou le palais de droite ; « en réalité, elle s'agitait dans le *proscenium*, et il suffisait d'une indication matérielle quelconque pour que la pensée du public rattachât à l'un de ces endroits les mouvements de scène qui s'accomplissaient à la rampe. Ainsi je suppose les portes du palais se fermant et l'acteur entrant par la gauche : cela voulait dire : l'action se transporte du palais dans la chambre que vous avez-là sous les yeux, à gauche... Il est probable qu'en 1636, un décor simultané rendait raison de ces changements de lieu dans le *Cid*[2]. » Ce point nous paraît nettement établi par la critique même que Scudéry adresse au *Cid* : « Le théâtre est si mal entendu, qu'*un même lieu* représentant l'appartement du roi, celui de l'infante, la maison de Chimène et la rue, *presque sans changer de face*, le spectateur ne sait le plus souvent où en sont les acteurs[3]. » Mais le reproche de Scudéry prouve aussi que, dès 1636. la convention n'était plus universellement acceptée, ni comprise, et que Corneille ne pouvait pas se justifier par là, en face des théories nouvelles qui prévalaient au théâtre.

Au reste, ainsi que le remarque M. Sarcey, la tradition du décor simultané dut bientôt disparaître devant une mode nouvelle qui s'introduisit au théâtre « vers les premières années du XVIIe siècle », celle de disposer de chaque côté du *proscenium* les bancs où se tenaient quelques spectateurs privilégiés. Or, M. Despois[4] croit précisément que cette mode eut pour point de départ l'immense succès du *Cid*, et il appuie son affirmation sur la lettre célèbre de Mondory, l'acteur de la troupe du Marais, à Balzac :

« Je vous souhaiterais ici, pour y goûter, entre autres plaisirs, celui des belles comédies qu'on y représente, et particulièrement d'un *Cid* qui a charmé tout Paris. Il est si beau qu'il a donné de l'amour aux dames les plus continentes, dont la passion a même plusieurs fois éclaté au théâtre public. On

1. Manuscrit Mahelot.
2. Feuilleton du *Temps*, 6 août 1883.
3. *Fautes remarquées dans la tragi-comédie du Cid*, p. 29.
4. *Le Théâtre-Français sous Louis XIV*.

a vu seoir en corps aux bancs de ses loges ceux qu'on ne voit d'ordinaire que dans la Chambre dorée et sur le siège des fleurs de lys. La foule a été si grande à nos portes, et notre lieu s'est trouvé si petit, *que les recoins du théâtre qui servaient les autres fois comme de niches aux pages, ont été des places de faveur pour les cordons bleus, et la scène y a été d'ordinaire parée de croix de chevaliers de l'ordre*[1]. »

Quoi qu'il en soit, on conçoit quelle force la règle de l'unité de lieu reçut de cette coutume qui persista si longtemps et contre laquelle Voltaire protestait encore. A quoi bon le décor conventionnel d'autrefois? Les bancs si bien garnis de la scène en eussent dérobé la vue aux spectateurs du parterre et des galeries. Ainsi l'on fut conduit à simplifier, à unifier de plus en plus la décoration, et, par suite, l'action, les grands mouvements dramatiques étant devenus aussi impossibles que les fréquents changements à vue. Sous ce rapport, la différence entre le *Cid* et *Horace* est visible; on sent que Scudéry et l'Académie ont fait leur œuvre. Beaucoup plus abstrait que le drame épique de Castro, le drame cornélien garde encore comme un souvenir lointain de l'épopée dont il est sorti. Récits épiques, élans lyriques, duel et jugement de Dieu, grands coups d'épée et duos amoureux longuement soupirés, mélange intime de la galanterie à l'amour et du point d'honneur à l'héroïsme, tout cela, n'était-ce point encore l'épopée, ou le roman, ou, comme on disait alors, la tragi-comédie? Le *Cid* s'intitulait d'abord, en effet, « tragi-comédie », et, si le mot a disparu, l'esprit est demeuré. *Horace*, au contraire, est une tragédie pure, un drame austère, presque nu, où les idées sont aux prises plus encore que les sentiments. Aucun rayon de soleil ne l'illumine, et ce combat où triomphe le patriotisme absolu n'a même pas pour l'éclairer

Cette obscure clarté qui tombe des étoiles[2].

En revanche, si *Horace* n'a plus le charme de la jeunesse, il a la force virile de la maturité. Surtout les unités de temps et de lieu y sont scrupuleusement observées. Le combat et le jugement, si l'on admet que le jugement suive de quelques heures le combat, n'occupent même pas vingt-quatre heures; et si l'on admet aussi, comme le veut Corneille, que pour rendre ce jugement le roi se transporte chez le vieil Horace,

1. Lettre du 18 janvier 1637.
2. *Le Cid*, acte IV, sc. 3, v. 1273.

les Scudéry, les Chapelain et les d'Aubignac n'ont plus où mordre. Voilà pourquoi Corneille a pu dire, dans son *Examen*, que le *Cid* était celui de ses ouvrages réguliers où il s'était permis le plus de licence; mais ce qui est remarquable, c'est que, si nous écartons les règles factices pour ne retenir que la règle éternelle, celle de l'unité d'action, le *Cid* l'emporte sur *Horace*, où la dualité apparente de l'action [1] a soulevé des critiques si vives.

Non pas que les hors-d'œuvre en soit absents : s'il les excluait, le *Cid* ne serait pas une vraie tragi-comédie. A propos de *Clitandre*, Corneille écrit : « Les monologues sont trop longs et trop fréquents dans cette pièce; c'était une beauté en ce temps-là : les comédiens les souhaitaient et croyaient y paraître avec plus d'avantage. La mode a si bien changé que la plupart de mes derniers ouvrages n'en ont aucun [2]. » Il n'y a pas moins de cinq monologues dans le *Cid*. Avec non moins de franchise, Corneille reconnaissait l'inutilité de certains épisodes : « Aristote blâme fort les épisodes détachés, et dit que les mauvais poètes en font par ignorance, et les bons en faveur des comédiens, pour leur donner de l'emploi. L'infante du *Cid* est de ce nombre, et on pourra la condamner ou lui faire grâce par ce texte d'Aristote, suivant le rang qu'on voudra me donner parmi nos modernes [3]. » Mais nulle part Corneille, toujours si sincère avec lui-même, ne croit utile de justifier l'unité d'action, que personne n'a sérieusement contestée. Qu'on élague tel détail superflu, tel épisode encombrant, l'ensemble reste indestructible. Tout se passe dans l'âme de Chimène et de Rodrigue, et le drame entier peut se résumer en quelques lignes.

Acte I. — A la veille d'être unis, deux amants sont séparés par une querelle soudaine qui éclate entre leurs pères. Don Gormas, père de Chimène, soufflette don Diègue, père de Rodrigue. Pour venger son père, Rodrigue doit tuer le père de Chimène; placé entre son devoir et sa passion, il se décide à faire son devoir.

Acte II. — Rodrigue fait son devoir et tue le père de Chimène; mais Chimène fait son devoir à son tour, et demande au roi la tête de Rodrigue.

Acte III. — Tous deux se rencontrent, se lamentent, mais loin de regretter d'avoir fait leur devoir, s'en félicitent mutuellement. Un nouveau devoir s'offre à Rodrigue : après

1. Voyez notre introduction d'*Horace*.
2. Examen de *Clitandre*.
3. *Discours sur le poème dramatique*.

avoir vengé son père, il doit sauver sa patrie, menacée par une invasion des Maures.

Acte IV. — Ce second devoir accompli, Rodrigue est plus que jamais admiré, c'est-à-dire aimé, de Chimène; mais Chimène s'élève jusqu'à lui en accomplissant une seconde fois son devoir, en réclamant la vie de Rodrigue et en acceptant don Sanche pour champion.

Acte V. — Dignes l'un de l'autre désormais, ils peuvent s'avouer à eux-mêmes leur amour grandi par tant d'épreuves; mais Chimène, inflexible jusqu'au bout, même lorsqu'elle est désarmée, ne s'en laisse arracher que par surprise un aveu public; Rodrigue, vainqueur des Maures, vainqueur de don Sanche, s'il est sûr d'être aimé, n'est pas sûr d'être heureux, et le spectateur est réduit à espérer du temps, avec le roi, la réalisation de ses espérances.

Rêver le bonheur, y toucher, se trouver soudain en face d'une nécessité inexorable, se quitter alors, quoi qu'il en coûte, marcher droit au devoir par des routes opposées, puis se retrouver au bout de la route parcourue, se voir unis précisément par ce qui devait vous séparer, à force d'être grand reconquérir le droit d'être heureux, c'est là tout le *Cid*. C'est pour mettre en lumière l'essentiel du drame français et humain que Corneille a élagué le superflu du drame espagnol. A quoi bon s'inquiéter du reste? Faisons, comme le poète lui-même, deux parts dans le chef-d'œuvre : la part des longueurs et des taches; pour tout dire, la part de la tragi-comédie, et la part de la passion héroïque, c'est-à-dire de la tragédie, dont le *Cid* est le premier modèle.

III

PART DE LA TRAGI-COMÉDIE — LES CARACTÈRES SECONDAIRES.

Le *Cid* est une tragédie encadrée dans une tragi-comédie. Au centre se dressent les grandes figures de Rodrigue, de Chimène et de Don Diègue, que l'ironie ne saurait même effleurer; mais autour d'elles sont groupées d'autres figures secondaires, destinées à en faire ressortir la hauteur par le contraste de leur médiocrité. C'est ainsi que don Sanche et le roi sont opposés à Rodrigue, l'infante et Elvire à Chimène,

le comte à don Diègue. Plus que dans les tragédies classiques qui suivront, la réalité se mêle ici à l'idéal, le sourire tempère l'admiration. C'est que le *Cid*, placé entre l'*Illusion comique* et *Horace*, résume dans un chef-d'œuvre les beautés pittoresques de la tragi-comédie expirante, autant qu'il annonce les beautés sévères de la tragédie, encore incertaine de sa fortune.

Don Sanche et l'infante ont ce trait commun d'être des amants malheureux. Or, dans la tragi-comédie comme dans le roman, on le sait, les amants malheureux sont facilement ridicules, lorsqu'ils ne sont pas odieux. Valère, Maxime, Attale, n'échappent pas à cette sorte de prédestination, et si Sévère s'y soustrait, c'est qu'il est aimé d'abord. Comment don Sanche n'aurait-il pas subi la loi commune? Etre le rival de Rodrigue, c'est être voué d'avance à un rôle sacrifié; de plus fiers souffriraient d'un tel voisinage. Du moins ne mérite-t-il pas le mépris qui s'attache à un Maxime. Chose curieuse! Si l'on s'en rapporte à ce que dit de lui Elvire au début de la pièce, il est à peu près du même âge que Rodrigue, et cependant près de Rodrigue il paraît un enfant. C'est qu'il reste, pour ainsi dire, stationnaire, pendant que Rodrigue s'élève de plus en plus au-dessus de tous les autres et au-dessus de lui-même. Aux derniers actes, le Cid s'est déjà révélé; déjà il est un héros, mûr pour les grandes choses; don Sanche est resté un galant homme. Mais l'héroïsme est l'exception et don Sanche n'est pas un lâche. Non, ce n'est pas un lâche, celui qui, plus inexpérimenté encore que bouillant (car c'est la première fois qu'il se bat [1]) choisit tout d'abord pour adversaire le vainqueur des Maures.

> Faites ouvrir le champ, vous voyez l'assaillant :
> Je suis ce téméraire, ou plutôt ce vaillant [2].

« Lui aussi, le pâle don Sanche, dit Saint-Beuve [3], il a chez Corneille son premier mouvement et son éclair. » Est-ce bien « son premier mouvement »? Qu'on lise la scène 6 de l'acte II et la scène 2 de l'acte III, on sera moins sévère que Sainte-Beuve. Devant le roi offensé, alors que tous accusent la hauteur inflexible du comte, don Sanche le défend.

1. Voyez le vers 1620.
2. *Cid*, IV, 5.
3. Sainte-Beuve, *Nouveaux lundis*, VII.

Ce n'est point l'amant seul qui parle en faveur du père de Chimène; c'est aussi le gentilhomme indépendant, passionné pour l'honneur, dédaigneux de toutes les « submissions » et satisfactions équivoques, toujours prêt à porter la main à la garde de son épée : « Voici qui répondra! » Ne va-t-il pas, dans sa fougue juvénile, jusqu'à offenser le roi? Ne se fait-il pas imposer silence? Alors même, n'ose-t-il point parler encore, et dire que le comte obéirait, « s'il avait moins de cœur »? Gentilhomme de race, il a horreur de la procédure et des lenteurs de la justice :

> Souffrez qu'un cavalier vous venge par les armes;
> La voie en est plus sûre et plus prompte à punir [1].

Par là il n'est pas inutile à l'intérêt de l'action, quand il ne ferait que redoubler la douleur et l'embarras de Chimène. Mais cet héroïsme d'emprunt ne tient pas; don Sanche n'a que de beaux mots et de beaux gestes. Son rôle, assez piteux pendant la scène de la méprise, ne se relève pas au dénouement. Il prend trop vite son parti de la défaite qui lui enlève Chimène; bien plus, il s'en félicite, avec une sérénité inattendue; il se déclare trop heureux de réunir deux amants si parfaits. En vérité, on lui souhaiterait l'humeur moins facile.

L'utilité dramatique du rôle de don Sanche est donc, d'une part, de compliquer les difficultés de la situation et d'accroître nos inquiétudes, sans les poussser trop loin cependant, car, après l'aveu de Chimène, la victoire de Rodrigue ne fait doute pour personne; d'autre part, de nous inspirer une plus haute idée de Chimène, dont le cœur mérite d'être ainsi disputé. En peut-on dire autant de l'infante? On l'a prétendu, car elle aussi, semble-t-il, crée un nouvel obstacle au bonheur des deux amants, elle aussi contribue à rehausser le mérite de Rodrigue.

Napoléon regrettait qu'on supprimât à la représentation le rôle de l'infante, et niait que ce rôle fût inutile : « Tout au contraire, observait-il, le rôle de l'infante est fort bien imaginé ; Corneille a voulu nous donner la plus haute idée du mérite de son héros, et il est glorieux pour le Cid d'être aimé à la fois par la fille de son roi et par Chimène. Rien ne relève ce jeune homme comme ces deux femmes qui se disputent son cœur. » Il n'est pas impossible assurément que Corneille ait songé à grandir Rodrigue par ce double

1. *Cid*, III, 2.

amour, comme Carlos, dans *Don Sanche*, par le double amour d'Isabelle et de dona Elvire, princesse d'Aragon ; mais il n'a invoqué nulle part cette excuse, et l'on a vu qu'il faisait assez bon marché de ce personnage épisodique. Ne soyons pas plus cornéliens que Corneille, et n'oublions pas qu'on a pu retrancher au théâtre le rôle entier de l'infante sans que l'action en souffrît beaucoup, sans même que le public prît garde à cette coupure, qui rendait la drame plus clair et plus vif.

« Tous les critiques français, dit Schlegel[1], s'accordent à trouver le rôle de l'infante inutile; mais l'auteur espagnol avait jugé que l'amour d'une princesse donnait à Rodrigue quelque chose de si brillant et le désignait si bien comme la fleur de la chevalerie que la passion de Chimène en devenait plus excusable. » Il est vrai que le caractère de l'infante est beaucoup plus précis et plus vivant dans l'espagnol; tandis que Corneille, suivant la remarque de Sainte-Beuve[2], n'a guère peint que le sentiment de l'amour pur en opposition avec celui du devoir ou de la dignité, Castro avait donné une physionomie personnelle et touchante à cette princesse orpheline, qui n'est pas aimée de son frère, qui se sent isolée et cherche un protecteur : c'est elle qui chausse les éperons à Rodrigue lorsque Rodrigue est armé chevalier, elle qui lui sauve la vie en arrêtant la poursuite des gens du comte, après le duel, elle qui, du haut de son balcon, adresse ses plus tendres souhaits au futur vainqueur des Maures.

Pourquoi Corneille a-t-il conservé ce rôle en l'affaiblissant? Au moment où il créait le caractère de don Sanche, il ne pouvait songer à supprimer celui de l'infante; car don Sanche et l'infante, vis-à-vis de Rodrigue et de Chimène, c'est la réalité vis-à-vis de l'idéal. Cette réalité sans doute, en plus d'un moment, est encore digne de la tragédie. L'infante a sa fierté :

Tout autre qu'un monarque est indigne de moi[3].

Si elle aime Rodrigue, c'est qu'elle l'admire; par là elle est cornélienne :

Je n'aime plus Rodrigue, un simple gentilhomme.
Non, ce n'est plus ainsi que mon amour le nomme :

Si j'aime, c'est l'auteur de tant de beaux exploits,
C'est le valeureux Cid, le maître de deux rois [1].

Ce héros, à force d'exploits, ne finira-t-il pas par la mériter un jour? Elle l'espère, du moins; son imagination féconde rêve déjà pour Rodrigue les destinées les plus merveilleuses: c'est « le pot-au-lait de l'infante [2] ». Belles chimères, que la douce ironie de la suivante Léonor réduit bientôt à néant, mais qui ne déplairaient pas si Rodrigue prenait sa part en ces illusions romanesques, si, comme le Carlos de *Don Sanche,* il s'élevait peu à peu jusqu'à la princesse. Mais il ignore cet amour, et, s'il en était instruit, il ne saurait le partager : son âme tout entière n'appartient-elle pas à Chimène? De là cette froideur d'une passion désormais sans issue. Qu'importe, en effet, que cette passion soit sacrifiée au devoir? Nous savons trop que le sacrifice est nécessaire, et qu'un seul dénouement est possible; nous sourions quand, avec un grand étalage de générosité, elle veut bien « donner » à Chimène un cœur qui n'a pas attendu sa permission pour se donner :

Elle aime don Rodrigue, *et le tient de ma main...*
Ce jeune cavalier, cet amant *que je donne...*
Sèche tes pleurs, Chimène, et reçois sans tristesse
Ce généreux amant *des mains de ta princesse* [3].

On l'a remarqué, cette trop généreuse infante passe son temps à donner ce qui ne lui appartient pas; elle le remarque elle-même :

Moi-même *je donnai ce que je n'osais prendre* [4].

Mais ce qu'on n'a pas assez remarqué peut-être, c'est qu'à travers tant de déclamations et de lamentations diverses, elle garde l'esprit assez libre pour suivre les calculs d'une diplomatie plus ingénieuse que désintéressée. Elle aime tendrement Chimène, elle déplore son malheur, et pourtant elle en éprouve « un plaisir secret [5] » et l'avoue. Ces sentiments compliqués sont très humains, et un La Rochefoucauld en expliquerait

1. *Cid,* V. 3.
2. Sainte-Beuve, *Nouveaux lundis,* VII.
3. Voyez les vers 62, 82, 1774.
4. Voyez le vers 102.
5. Voyez le vers 512.

sans peine la contradiction apparente. Il y a plus : cette séparation des deux amants, dont son esprit est « charmé », elle travaille elle-même à la rendre définitive; mais elle y travaille avec une gaucherie naïve, qui compromet le succès de ses artifices, en laissant voir trop à découvert le mobile qui les inspire. Une scène presque comique par le ton est la scène 2 de l'acte IV : la charitable infante y fait subir à Chimène un véritable interrogatoire. Il lui importe de savoir à quel point Rodrigue est aimé encore, et dans quelle mesure elle peut espérer; mais Chimène ne se laisse point arracher son secret. Toujours obligeante, l'infante propose alors un moyen de tout concilier. Pourquoi s'obstiner dans une vengeance devenue impossible? Pourquoi réclamer du roi la tête du vainqueur des Maures, désormais assuré de l'impunité? Chimène a en sa possession une vengeance plus sûre et plus cruelle : qu'elle laisse à Rodrigue la vie et lui ôte son amour, Rodrigue sera trop puni. Par cette habile combinaison, l'infante, d'un côté, met Rodrigue à l'abri de tout danger, de l'autre, le détache de Chimène et le garde tout pour elle. Comment ne pas sourire de ces roueries ingénues?

Si l'on se demande, en dernier ressort, pourquoi Corneille a maintenu le personnage de l'infante, alors qu'il supprimait ceux de l'infant et de la reine, nous répondrons : précisément parce qu'il a créé le personnage de don Sanche, manifestant ainsi l'intention de conserver au *Cid* le caractère d'une tragi-comédie romanesque. Combien de héros de romans traînent après eux ces princesses lamentables! S'il a voulu compliquer l'action, il y a réussi, mais au détriment de la simplicité et de la vivacité du drame; s'il a voulu doubler l'intérêt, il a échoué. Qui s'intéresse aux espérances et aux douleurs de l'infante? Qui prend au sérieux le combat tout abstrait qui se livre dans son âme entre la passion et le devoir? Qui voit en elle une dangereuse rivale de Chimène? Au théâtre, ce rôle fait longueur; à la lecture, il est froid encore, mais offre un sujet d'étude curieuse : car Chimène, qui aime, souffre et se sacrifie, nous apparaît plus grande entre l'infante, cette vivante élégie transportée dans le drame, et la « gouvernante » Elvire, vraie suivante de tragi-comédie, dont les amants recherchent la faveur. Le caractère d'Elvire offre un autre aspect, mais plus trivial, de la réalité en face de l'idéal héroïque : elle ne comprend rien à l'« humeur étrange », au « dessein si tragique »[1] de Chimène; elle lui parle comme la Dorine de *Tartufe* parle à Mariane, sur un ton d'aimable et grondeuse bouderie :

1. *Cid*, III, [illegible]

Allez, dans le caprice où votre humeur s'obstine,
Vous ne méritez pas l'amant qu'on vous destine,
Et nous verrons du ciel l'équitable courroux
Vous laisser par sa mort don Sanche pour époux [1].

C'est sur ce ton familier que parle souvent le roi lui-même, et Corneille reconnaît qu'au cinquième acte d'*Horace*, Tulle « est mieux dans sa dignité » que don Fernand dans tout le *Cid* [2]. « On ne peut désavouer, écrira le poète ailleurs [3], qu'en cette posture (celle de juge) il remplit assez mal la dignité d'un si grand titre, n'ayant aucune part en l'action que celle qu'il y veut prendre pour d'autres. » A de certains moments, en effet, don Fernand ressemble plus à un juge de paix qu'à un roi ; mais il y a quelque chose d'aimable et de touchant dans cette bonhomie même, dans cet effort sincère pour tout concilier. S'il est quelque peu embarrassé entre Chimène et don Diègue, c'est que jamais situation ne fut plus embarrassante : tous deux n'ont-ils pas également raison ? Il voit le pour et le contre ; il ne veut pas, il ne peut pas, en condamnant don Diègue offensé et vengé, blesser l'orgueil légitime de sa vieille noblesse ; mais il a pour Chimène affligée des consolations toutes paternelles :

Prends courage, ma fille, et sache qu'aujourd'hui
Ton roi te veut servir de père au lieu de lui [4].

« Sa réponse à Chimène est pleine de grâce. C'est tout à fait digne d'un roi de France, de Henri IV, par exemple [5]. » Oui, cette aimable et haute bonté a quelque chose de chevaleresque que n'avait pas le morne Louis XIII ; mais Henri IV eût été moins indolent, plus prompt à se décider et à agir. Ce n'est pas Henri IV qui, menacé d'une attaque de l'ennemi, se fût contenté de faire doubler la garde. Il y a grande apparence qu'il y aurait été voir lui-même. Don Fernand reste discrètement en son palais, de peur d'alarmer les bons habitants de Séville ; si les Maures sont vaincus, c'est sans sa permission ; il en est surpris et ravi. Sur ce point, l'aveu de Corneille suffira : « Le roi est inexcusable de laisser tout faire à

1. *Cid*. V. 4. Voyez *Tartufe*, II, 3.
2. *Examen d'Horace.*
3. *Examen de Clitandre.*
4. *Cid*, II, 8.
5. Jules Janin. *Cours de littérature dramatique*, t. III.

Rodrigue[1] ». Timidement, Corneille essaye de justifier sur les autres points cet administrateur prudent, qui fait tous ses efforts pour s'élever à la dignité de roi de tragédie : « Je dois agir en roi[2] », mais qui n'y réussit pas toujours. Il est certain que, chez Castro déjà, le roi constatait mélancoliquement l'impuissance de l'autorité royale : « Je suis un roi mal obéi ». Premier roi de Castille, moins puissant que ne l'ont été ses successeurs, et surtout qu'on ne l'est en France en ce XVIIe siècle « où l'autorité royale est plus absolue[3] », don Fernand peut et doit « agir plus mollement » que ne le faisait même un Louis XIII, appuyé sur un Richelieu. Mais certains autres traits de don Fernand, par exemple sa défiance un peu sceptique des jugements de Dieu, son horreur des duels, sont d'un roi moderne plus que d'un roi du moyen âge. Ce caractère est donc formé d'éléments contradictoires.

Toutefois, il ne faudrait pas exagérer sa faiblesse : il sait, quand il le faut, prendre une résolution et s'y tenir; cette indulgence conciliante n'exclut pas la fermeté. Il laisse parler trop librement peut-être Don Sanche, qui défend le comte; mais dès que don Sanche dépasse la mesure, il lui impose silence. Il accepte le même don Sanche comme champion de Chimène; mais il exige en même temps que Chimène épouse le vainqueur. Caprice injuste de despote, disent certains critiques, qui s'indignent tour à tour et de la faiblesse et de la fermeté du prince. Non, mais sage précaution d'un roi qui veut en finir avec ces contestations éternelles, d'un politique qui d'avance sait à merveille qui sera le vainqueur, d'un ami et d'un père qui connaît l'amour de Rodrigue et de Chimène l'un pour l'autre, qui dicte moins une volonté qu'il ne donne un conseil, et qui, à la fin de la pièce, satisfait de voir ses espérances réalisées, oublie à dessein d'imposer un dénouement qu'il a préparé. Il est vrai qu'il l'a préparé par la scène de l'épreuve, qui arrache à Chimène l'aveu de son amour, et qui appartient à la tragi-comédie pure. On sourit de le voir tendre à Chimène un piège innocent, se réjouir de l'y voir tomber, et prendre plaisir ensuite à la détromper. Mais d'où vient que cette scène paraisse, au début, si peu tragique, malgré la situation pénible où Chimène s'y trouve placée? C'est qu'elle vient après le récit épique de Rodrigue. Là est le malheur de don Fernand : il est pris entre deux héros qui font résolument

1. *Examen du Cid.*
2. Voyez le vers 600.
3. *Examen du Cid.*

leur devoir. Un peu gêné par ce voisinage, il fait son devoir aussi sans doute, mais à sa manière, qui n'est pas héroïque.

Malgré tout, si on ne peut l'admirer, on l'aime, « ce roi si plein de sens et d'équité, image de la royauté de Salomon, par sa modération, par sa connaissance des hommes, par sa justice ingénieuse[1] ». M. Nisard remarque que don Fernand est, avec le Félix de *Polyeucte* et l'Aristie de *Sertorius*, le type le plus adouci de ce mélange de la vérité historique et de la vérité bourgeoise, qui est un des vices du théâtre espagnol. Mais don Fernand n'a pas ces sentiments bas, dont Félix rougit, en les confessant, et qu'étalera plus tard, avec une trivialité si ingénue, le Prusias de *Nicomède*. Aux prises, comme eux, avec de sérieux embarras, il en sort plus dignement. Ce rôle de demi-caractère n'est pas déplacé dans un drame où la vertu tragique la plus haute est suffisamment représentée par cette trinité de héros : don Diègue, Rodrigue, Chimène.

IV

L'HÉROÏSME ET LA PASSION

DON DIÈGUE — RODRIGUE — CHIMÈNE.

Bien qu'il ait certains traits d'un capitan de tragi-comédie, et qu'à certains moments il semble assez proche parent du matamore de l'*Illusion comique,* don Gormas est inséparable de don Diègue, dont sa jactance emphatique fait valoir la mâle simplicité. C'est cette jactance pourtant qui a choqué la délicatesse trop scrupuleuse de Vauvenargues. Il cite les vers fameux de la querelle :

> Les exemples vivants sont d'un autre pouvoir...
> Il apprendrait à vaincre en me regardant faire[2]...

et ajoute, bien sévèrement : « Il n'y a peut-être personne aujourd'hui qui ne sente la ridicule ostentation de ces paroles. Il faut les pardonner au temps où Corneille a écrit et aux mauvais exemples qui l'environnaient[3]. » Corneille a-t-il

1. *Histoire de la littérature française,* t. II.
2. *Cid,* I, 3.
3. *Réflexions critiques sur quelques poètes.*

besoin qu'on plaide ainsi les circonstances atténuantes en sa faveur? N'a-t-il pas voulu précisément donner au comte cette « ridicule ostentation » qui rendra le soufflet vraisemblable et la punition du soufflet nécessaire? Ne sent-on pas combien cruelle est l'ironie qui se cache sous ces paroles hautaines? Le vieux don Diègue ne peut plus donner au prince que des leçons; mais que sont les leçons auprès des « exemples vivants » que lui eût montrés don Gormas? A sa vaillante maturité il compare la vieillesse languissante de son heureux rival; il l'accable de son dédain; il pousse la cruauté jusqu'à lui vouloir imposer une tâche qu'il le sait incapable de remplir. Cette hauteur d'orgueil explique la promptitude de l'offense, sans en excuser la brutalité. Elle explique aussi que don Gormas reste, jusqu'au bout, inflexible, et brave la justice royale, en seigneur féodal qui voit dans son souverain le premier de ses égaux :

> Un jour seul ne perd pas un homme tel que moi...
> Tout l'État périra, s'il faut que je périsse [1].

Cependant, comme il ne faut pas que le père de Chimène nous semble trop odieux, et que sa mort soit trop souhaitée, le poète n'a pas fait un méchant homme de ce trop bouillant guerrier; il lui a prêté des regrets, tardifs sans doute et stériles, puisque tout se borne aux paroles, mais opportuns au moment où Rodrigue va venir. N'est-ce pas à dessein aussi que, dans la scène de la querelle, vers la fin, il a donné à la fierté, d'abord si sereine, de don Diègue, je ne sais quoi de légèrement agressif? Poussé à bout par les insolentes bravades du comte, il lui jette à la face le mot sanglant qui fait éclater l'orage :

> Qui n'a pu l'obtenir ne le méritait pas [2].

Après avoir été provoqué, il semble provoquer à son tour. Ce n'est là sans doute qu'une nuance fugitive; mais elle mérite d'être fixée, puisque l'effet de cette vive répartie est si tragique. « Un homme tel que moi », dira don Gormas; mais don Diègue a déjà dit : « Un père tel que moi [3]! » L'orgueil

1. *Cid*, II, 1.
2. *Cid*, I, 3.
3. Voyez le vers 288.

de tous deux serait-il donc égal, et ne différera-t-il que par l'expression, si arrogante chez l'un, si simple et si ferme chez l'autre? Cette différence ne tient-elle pas elle-même à la différence des âges? Apaisé par la vieillesse, don Diègue n'atteint-il pas avec moins d'efforts à cette sérénité de pensée et de langage jusqu'où le comte, moins maître de lui, n'est pas encore monté? L'Académie, qui s'y connaissait, refusait à don Diègue la modestie, et il est certain que la langue énergique et brève de ce vieillard cornélien garde une allure assez hautaine. Le plaidoyer qu'il oppose au réquisitoire de Chimène a bien des traits d'un orgueil légitime, naïvement étalé. Mais précisément ce qui est vanité fanfaronne chez le comte est orgueil chez don Diègue, et c'est de lui qu'on peut dire, avec La Rochefoucauld, que « la fierté est l'éclat et la déclaration de l'orgueil [1] ». Tandis que le comte ne songe qu'à lui-même et qu'à ses propres exploits, don Diègue associe ses aïeux à sa gloire passée, à sa honte présente. et fait mieux comprendre ainsi la grandeur de l'outrage dont il est victime. C'est toute une race qui a été outragée en lui, c'est toute une race que Rodrigue a le devoir de défendre. Rien d'égoïste dans cette religion de l'honneur, dont le vieillard est un dévot; rien d'étroitement personnel dans ce désespoir, qui a de quoi nous surprendre aujourd'hui. Eh quoi! il suffira de l'emportement d'un matamore pour rendre ce vieux serviteur de l'État « indigne [2] » de la charge à laquelle il se reconnaît lui-même tant de titres. pour faire de lui « le dernier des humains [3] », pour le charger « d'infamie [4] »? Et du même coup son fils sera déshonoré [5]? Et l'offenseur lui-même louera ce fils de ne pas vouloir survivre à l'honneur de son père? Étrange susceptibilité du point d'honneur! L'Académie et Scudéry déjà comprenaient mal la délicatesse de ce culte superstitieux, et ne voyaient point comment le « front » d'une race entière pouvait rougir de l'affront fait à un seul. C'est que la mémoire était perdue de ces « gestes » épiques dont nos vieilles chansons content l'histoire, de ces familles où les héros se sentent solidaires, où les pères lèguent aux fils un patrimoine d'honneur, qu'il faut garder intact pour le transmettre aux descendants les plus reculés. C'est qu'on ne voyait plus en don Diègue le chef de famille qui doit répondre de ce dépôt sacré. Par une conséquence naturelle, comme on

1. *Maximes*, 568.
2. Voyez le vers 254.
3. Voyez le vers 259.
4. Voyez le vers 714.
5. Voyez le vers 268.

comprenait mal l'orgueil du gentilhomme, on jugeait mal le cœur du père. « Rodrigue, as-tu du cœur?... Meurs ou tue », cela semblait bien froid et bien sec, bien peu paternel. Combien plus sensible est le vieil Evandre, lorsqu'il adresse ses adieux à son fils Pallas, envoyé contre Mézence! Combien plus touchants sont les pleurs et l'évanouissement du vieillard! Mais don Diègue est chef de famille avant d'être père, de même que le vieil Horace est avant tout Romain.

« L'honneur, dans don Diègue, comme l'amour de la patrie dans le vieil Horace, fait taire l'amour paternel sans l'étouffer. Don Diègue, il est vrai, n'a pas le temps d'éprouver les alarmes qui troublent le cœur du vieil Horace et qui trahissent malgré lui sa tendresse paternelle; car, dans le *Cid*, la vengeance suit de près l'outrage : don Diègue ne peut pas rester déshonoré, même pendant une heure; l'orgueil espagnol ne supporterait pas cette attente.

« Caché tant que dure l'affront, il ne reparaît que lorsqu'il est vengé. Nous ne voyons donc point ses alarmes pendant le combat, nous ne voyons point la lutte entre l'honneur et la tendresse paternelle. Ce n'est pas, en effet, dans cette lutte que Corneille a mis l'intérêt de sa pièce. Il y a un autre amour plus passionné, plus vif que l'amour paternel, qui doit soutenir la lutte contre l'honneur. Les pleurs que la tendresse paternelle eût arrachés à don Diègue eussent peut-être affaibli à nos yeux l'inflexibilité de la loi de l'honneur; et Corneille avait besoin que nous crussions à la fatalité de cette loi, afin, plus tard, d'excuser Rodrigue d'y sacrifier son amour pour Chimène. Nous ne voyons combien don Diègue aime son fils que lorsque, vengé par lui, il peut jouir à son aise de la victoire, lorsqu'il n'a plus ni la honte de l'insulte ni la crainte du combat. C'est alors que la tendresse paternelle éclate librement dans don Diègue[1] ».

Ainsi, comme le vieil Horace, don Diègue subordonne la tendresse paternelle à un sentiment qui semble d'abord exclusif; mais chez tous deux, quand la religion de l'honneur ou la religion de la patrie a reçu satisfaction, les sentiments plus doux, longtemps contenus, éclatent en toute liberté Alors même, pourtant, leur tendresse reste virile : c'est surtout le défenseur et le sauveur de Rome que le vieil Horace aime et admire dans son fils; son amour paternel se confond avec son patriotisme. De même, l'amour paternel de don Diègue est inséparable de son culte passionné pour l'honneur : c'est le vengeur de l'honneur familial outragé qu'il embrasse avec

1. Saint-Marc-Girardin, *Cours de littérature dramatique*, I, 8.

effusion ; c'est la gloire de Rodrigue qu'il aime, parce que cette gloire, qui s'ajoute à la sienne, accroît la gloire de la race entière. Aussi ne le ménage-t-il pas plus que lui-même ne s'est ménagé jadis ; à peine est-il vainqueur du comte, qu'il l'envoie contre les Maures ; à peine a-t-il remporté cette seconde et plus éclatante victoire, qu'il accepte en son nom un nouveau duel avec don Sanche, et repousse comme un outrage le délai que lui offre la compassion débonnaire du roi. Comment douterait-il de lui ? Rodrigue, c'est don Diègue rajeuni. Le seul tort du vieillard peut-être, c'est d'oublier que Rodrigue n'est pas autant que lui détaché des passions humaines, et d'employer pour consoler sa tristesse les consolations, un peu gauches, que le vieil Horace prodigue fort inutilement à Camille. Mais en la personne de Camille c'est la passion aveugle, oublieuse du devoir, qui est punie, tandis que la passion est glorifiée en Rodrigue et Chimène, parce qu'elle sait se taire, lorsque parle le devoir.

Là est la vraie originalité du *Cid :* on y peut aimer le devoir, on y peut estimer la passion ; l'admiration et la sympathie se confondent. Dans *Horace,* elles seront séparées ; on n'osera suivre Camille jusqu'en ses emportements ; on est plus étonné qu'ému par l'héroïsme farouche du jeune Horace. Ici, en même temps que l'esprit est satisfait, le cœur est remué profondément ; les héros ne sont pas moins grands, mais, avant d'être des héros, ils sont des hommes, et ils le restent, même après que leur héroïsme s'est révélé. Horace s'élève trop vite à l'héroïsme, et, quand il y est monté, il ne daigne plus en descendre. Rodrigue a la fierté des héros de Corneille et la profonde sensibilité des héros de Racine. Combien les Oreste, les Britannicus, les Bajazet, les Antiochus, les Xipharès, les Hippolyte semblent pâles à côté de ce héros humain, de ce jeune premier idéal ! Cette figure si jeune et si virile à la fois, a la haute généralité du caractère dramatique et la vie du portrait individuel. En 1636, Corneille ne pouvait songer à Condé, alors enfant ; mais on dirait qu'il a voulu lui proposer d'avance un modèle à suivre en peignant cet adolescent vif et fier, ces yeux étincelants où brille la fierté de toute une race[1], cette mâle simplicité dans le récit des plus grands exploits. « Rodrigue, a dit un critique[2], n'est pas seulement un amant héroïque et invincible ; mais l'honneur de la chevalerie espagnole parle, agit et respire tout entier dans le *Cid.* » Ce n'est point assez dire : un tel caractère est aussi français

1. Voyez les vers 28 et 403.
2. Lemercier, *Cours analytique de littérature.*

qu'espagnol ; il unit les plus brillantes vertus chevaleresques et l'orgueil nobiliaire qu'il tient de son père à la modestie du héros véritable qui fait tout son devoir, mais veut le faire sans bruit parce que ce n'est que le devoir. Il est fâcheux que Rodrigue, scrupuleux observateur d'une mode que Boileau n'avait pas encore raillée, meure trop par métaphore, et gâte, vers la fin[1], la belle simplicité de son attitude par quelques traits qui sont d'un matamore ou d'un héros de roman.

On conçoit qu'en sortant d'une telle pièce, Vendôme se soit écrié : « Voilà pour donner du cœur à des lâches ! » Comment se fait-il donc que La Bruyère ait pu écrire[2] : « Quelle plus grande tendresse que celle qui est répandue dans tout le *Cid ?* ». C'est que cette tendresse n'est pas de celles qui amollissent la trempe d'un caractère. Lisez ces admirables stances du premier acte, trop critiquées. Les antithèses y abondent ; mais sont-elles seulement dans les mots ? L'opposition entre le devoir et l'amour, entre don Diègue et Chimène, n'est-elle pas dans les choses mêmes ? Ecartons les ornements éclatants que la France empruntait volontiers à l'Espagne : n'est-ce pas la nature qui parle ? Ce monologue est à lui seul tout un drame ; les sentiments les plus divers s'y succèdent. C'est d'abord la stupeur profonde qui paralyse le héros ; puis sa douleur éclate en plaintes touchantes, auxquelles semble succéder bientôt la résignation du désespoir. Tour à tour l'amour et le devoir élèvent la voix, jusqu'au moment où le devoir enfin parle seul, où le fils de don Diègue, soucieux avant tout de l'honneur de sa maison, reprend possession de lui-même. Alors, plus de pointes galantes ; le chevalier espagnol a disparu, il ne reste plus qu'un homme, mais un homme tout près de devenir un héros. Il souffre avant de faire son devoir, il souffre après l'avoir fait. A la joie triomphante de son père, il oppose un visage triste, dont le vieillard s'étonne. Non qu'il regrette lâchement ce qu'il a fait, mais il sent le prix de ce qu'il a perdu, et quand don Diègue parle de son honneur vengé, il songe, lui, à son bonheur sacrifié.

Chimène le connaît bien, et lui ressemble, fière dans sa tristesse, aimable dans son héroïsme. C'est parce qu'elle le

1. Voir la dernière scène. Lemercier écrit pourtant : « Ce beau rôle finit par un trait qui fait rayonner l'amour chevaleresque de splendeur et de majesté. Rodrigue, vainqueur dans trois combats, est admis devant son roi qu'environne sa cour ; mais le monarque, les courtisans, la pompe du trône et les égards de l'étiquette disparaissent à ses yeux en présence de la personne qu'il aime : il ne porte ses hommages qu'aux pieds de Chimène. » Soit, mais ces hommages sont-ils dignes du Cid ?

2. Des ouvrages de l'esprit.

connaît et connaît son père qu'elle tremble. De là ses tristes pressentiments, car rien n'est vague dans sa mélancolie. Il est admirable de voir à quel point elle est digne d'être la fille de don Gormas et la fiancée de Rodrigue. Sans les avoir entendus, elle devine ce que tous deux ont dû penser et dire; leurs idées, leurs expressions sont les siennes. Avec son père, elle sait l'inutilité des « accommodements » quand l'honneur est en jeu [1]; avec Rodrigue, dont elle redoute et vante le courage, elle s'écrie :

Les hommes valeureux le sont du premier coup [2].

Elle n'a rien appris encore, mais elle a tout pressenti, par une merveilleuse intuition du cœur. Il y a plus : ce qu'elle pressent ainsi, elle le craint pour son père, mais elle le souhaite pour son amant. Oui, elle mépriserait Rodrigue s'il obéissait trop; « trop de respect » l'avilirait à ses yeux. Que dirait-on de lui? D'avance, elle trouve son refus légitime [3]. « Chimène a l'âme haute », nous le disons après l'infante, et comment ne pas le dire? Elle aussi, elle n'hésite pas à l'accomplir, ce « triste », cet « affreux » devoir [4], dont l'ordre l'assassine. Elle aussi, elle y met sa « gloire », et si elle parle trop de cette gloire, c'est qu'elle a besoin sans cesse d'en rappeler l'idée fortifiante pour se défendre contre sa propre faiblesse. Faible, en effet, par la passion, elle est forte par la conscience.

C'est ce que semble avoir mal compris M. Guizot lorsqu'il observe que Corneille n'a jamais su peindre un sentiment mixte sans se jeter d'un côté ou de l'autre : « C'est avec une véhémence trop franche que Chimène demande au roi la mort de ce Rodrigue que, dans la scène suivante, elle ne songera plus qu'à aimer [5]. » M. Guizot avait peut-être lu Geoffroy, qui condamne avec une dureté pédantesque ce faste de piété filiale, cet étalage de vertu forcée, ces larmes ambitieuses, et ose préférer Emilie à Chimène : « Chimène est un peu plus douce : elle ne veut que faire périr Rodrigue juridiquement, d'une mort infâme, sur un échafaud. Avec sa douceur, elle me paraît encore plus enragée qu'Emilie; elle a des idées encore plus fausses de l'honneur et du devoir; cela répugne

1. Voyez le vers 467.
2. Voyez le vers 482.
3. *Cid*, II, 3.
4. Voyez les vers 925 et 1140
5. *Corneille et son temps.*

au caractère de son sexe[1]. » Le même Geoffroy cite pourtant l'opinion d'un critique contemporain de Corneille, très différente de la sienne : « Chimène, au lieu de tâcher d'émouvoir le roi, lui dit des pointes, et le roi lui devrait dire : « Allez ma mignonne, vous avez l'esprit bien joli, mais vous n'êtes guère affligée[2]. » Il faudrait s'entendre : les uns trouvent Chimène trop passionnée, les autres la trouvent trop froide. La vérité, c'est qu'on doit distinguer entre le cœur et l'esprit de Chimène, qu'elle est très sincère dans son affection et dans sa passion, mais qu'elle ne peut l'être tout à fait dans le rôle que les circonstances lui imposent. Ce rôle en partie double, il faut pourtant qu'elle le joue, et, bien qu'il l'accable, elle s'efforce de le soutenir. Mais elle le soutient mal, précisément par ce qu'elle est trop sincère, et son réquisitoire sonne faux par endroits. On y sent une conviction moins ferme, un accent moins chaleureux que dans le plaidoyer de don Diègue. Qu'on l'arrache à cette situation fausse, qu'on la rende à sa vraie nature, elle deviendra sans effort la Chimène qu'aime Rodrigue et qu'il a tant raison d'aimer. Quoi qu'en dise M. Guizot, il n'y a là aucune contradiction; lorsqu'elle fait son devoir, elle ne peut pas oublier sa passion; lorsqu'elle semble céder à sa passion, elle ne veut pas oublier son devoir. Devoir, passion, tout est concilié dans le vers fameux où elle annonce sa double résolution :

> Le poursuivre, le perdre, et mourir après lui[3] !

Comme le remarque Voltaire, ce vers renferme toute la pièce et répond à toutes les critiques. Elle doit perdre Rodrigue, mais elle mourra de sa mort. S'il vit pourtant et si elle-même consent à vivre, c'est qu'elle a contre elle la force des choses. Du moins, elle n'a rien à se reprocher, et l'on peut trouver même, avec Elvire, qu'elle exagère plutôt la rigueur de son devoir. « L'action de Chimène, dit avec raison Corneille[4], n'est pas défectueuse pour ne perdre pas Rodrigue

1. *Cours de littérature dramatique*. Geoffroy voudrait que Chimène se reposât sur la sagesse de son roi, de ce roi que sa seule démarche embarrasse si fort. Il est vrai qu'il conclut : « Si la morale condamne Corneille, la littérature l'absout; ce qui paraît extravagance d'après les lois de l'honnêteté et de la décence, est admirable sous le rapport poétique et dramatique. » Nous ne pouvons admettre cette distinction entre la beauté littéraire et la beauté morale.

2. *Jugement du Cid composé par un bourgeois de Paris, marguillier de sa paroisse*.

3. *Cid*, III, 5.

4. *Discours sur la tragédie.*

après l'avoir entrepris, puisqu'elle y fait son possible, et que tout ce qu'elle peut obtenir de la justice de son roi, c'est un combat où la victoire de ce déplorable amant lui impose silence. » Dans le même discours, Corneille écrit encore : « Rodrigue et Chimène ont cette probité sujette aux passions, et ces passions font leur malheur, puisqu'ils ne sont malheureux qu'autant qu'ils sont passionnés l'un pour l'autre. Ils tombent dans l'infélicité par cette faiblesse humaine dont nous sommes capables comme eux ; leur malheur fait pitié, cela est constant, et il en a coûté assez de larmes aux spectateurs pour ne le point contester[1]. »

Au temps de Corneille, il était des gens qui ne voulaient pas être émus. Ces amants héroïques leur semblaient des amants éhontés ; ils protestaient, au nom des convenances, contre le scandale de ce duo si complaisant, où la fille du mort donne la réplique au meurtrier. En vérité, qu'ont à faire ici les convenances? La Chimène espagnole s'en préoccupe ; la Chimène française songe moins à sa réputation compromise qu'à son honneur engagé ; c'est cet honneur seul qu'elle oppose à Rodrigue, c'est la volonté arrêtée de satisfaire à cet honneur, et l'impossibilité d'y satisfaire sans se dompter soi-même tout d'abord, qui mêlent à tant de cris émus tant de froids raisonnements. Mais, lorsqu'elle s'abandonne, quel charme intime et pénétrant dans les épanchements de ces deux âmes qui n'ont rien à se reprocher l'une à l'autre, et peuvent s'estimer en même temps que s'aimer! Les petits vers sautillants, les jolis madrigaux de Guilhem de Castro sont bien loin. Tout est profond, et tout est délicat. Rodrigue n'insiste plus lourdement sur la coupable témérité du comte, et sur le coup d'épée qui l'a punie ; c'est la « chaleur trop prompte » de l'offenseur qu'il semble vouloir excuser ; c'est seulement de l'honneur outragé et vengé qu'il entretient Chimène. Elle comprend ce langage et le parle à son tour, non point avec le stoïcisme un peu raide d'Emilie, mais avec la hauteur d'âme d'une héroïne qui se dévoue, et la tendresse contenue d'une femme qui aime encore, alors que tout lui défend d'aimer. Point d'accusations réciproques, de récriminations misérables, mais de touchants retours sur le passé

1. *Discours sur la tragédie*. C'est dans ce *Discours* que Corneille s'épuise en efforts ingénus pour expliquer les théories d'Aristote sur la purgation des passions, sur la terreur et la pitié, et pour les appliquer à son théâtre. « Etablissons pour maxime, écrit-il, que la perfection de la tragédie consiste bien à exciter de la terreur et de la pitié par le moyen d'un premier acteur, comme peut faire Rodrigue dans le *Cid* », et il remarque que Rodrigue serait moins à plaindre s'il était poursuivi par une autre que sa maîtresse.

des plaintes et des larmes communes. Depuis longtemps ces âmes se sont pénétrées : Chimène ne s'étonne point de ce qu'a fait Rodrigue ; Rodrigue ne s'étonne point de ce que Chimène va faire. Prolongée, leur émotion pourrait être fatale à leur énergie; mais ils savent s'y arracher et n'y puisent que la force de persévérer dans l'accomplissement de leur devoir.

A quoi bon une seconde entrevue des deux amants? Elle n'est pas dans l'espagnol, et, à proprement parler, c'est la seule scène que Corneille ait créée de toutes pièces. C'est que Castro se plaît à nous peindre le Cid sous ses aspects les plus variés : Rodrigue est à ses yeux tout à la fois le héros chrétien, la fleur de la chevalerie, le vainqueur des Maures, le libérateur de l'Espagne, l'amant de Chimène aussi, mais ce dernier trait est secondaire. Aux yeux de Corneille, Rodrigue, fils de don Diègue, est amant de Chimène, et n'est que cela. Ce qui l'intéresse et nous intéresse par-dessus tout, c'est la progression parallèle de ce double héroïsme, c'est le développement tragique de cet amour, fortifié par ce qui devait le briser. Séparés, du moins il le semble, par une sorte de fatalité, les deux amants semblent s'écarter de plus en plus l'un de l'autre; mais ils montent dans le même sens et s'étonnent de se rencontrer enfin, en dépit de tout ce qu'ils ont fait, malgré eux, pour rendre leur séparation définitive. C'est que leur amour a grandi dans l'intervalle par l'admiration, et qu'ils s'aiment d'autant plus qu'ils s'admirent d'avoir sacrifié leur amour à leur « gloire ». Que doit penser du jeune vainqueur, salué par les vaincus du nom de Cid, cette Chimène qui l'avait approuvé d'avoir fait son devoir, même en tuant son père? On dirait qu'elle a vaincu à ses côtés, tant elle prend plaisir à se faire répéter les triomphantes nouvelles. Puis, elle se ressouvient de la terrible réalité. « Faut-il que je m'oublie? » Elle s'oublie parfois ainsi, mais toujours se ressaisit. Cette fois, le devoir est doublement pénible; elle n'en mettra que plus de courage à l'accomplir, et le roi, au milieu de la joie que vient de faire naître l'éclatant récit de Rodrigue, verra paraître encore Chimène en deuil.

Voici pourtant que le roi lui-même la trahit, qu'une ruse lui arrache son secret, qu'elle semble vaincue enfin et désarmée. Comme elle est femme de tête autant que de cœur, elle n'avoue pas sa défaite; elle se défend, plaide, accuse encore, s'indigne de n'être point prise au sérieux, et dans cette indignation, tout au moins dans cette révolte de la fierté blessée, elle est sincère. Qui donc a le droit de lire dans son âme et de mesurer la portée de son sacrifice? Qui a le droit

de sourire, lorsqu'elle efface cette faiblesse involontaire par la hardiesse de sa décision :

> A tous vos cavaliers je demande sa tête.
> Oui, qu'un d'eux me l'apporte, et je suis sa conquête.

Rodrigue seul peut savoir tout le prix d'un pareil effort, et Rodrigue encore ne le sait qu'à demi. La première entrevue lui a sans doute appris que Chimène l'aime toujours; mais jusqu'où peut aller cet amour? il a besoin de le savoir surtout au moment où Chimène vient de promettre sa main au vainqueur de Rodrigue. Elle joue un rôle héroïque, il ne l'ignore pas ; mais le jouera-t-elle jusqu'au bout, et jusqu'au bout le devoir sera-t-il seul écouté? Si Chimène souhaite vraiment qu'il soit vaincu, il ne veut pas vaincre, il ne le peut pas, car sa force lui vient d'elle. Oui, pour vaincre, il lui faut un mot, un seul mot, mais un mot décisif, et ce mot précieux, avec quelle instance passionnée il le réclame, par quelle puissante dialectique il le conquiert! Mais aussi quelle subtile dialectique Chimène lui oppose! Que de raisons fausses données avant la vraie raison! Car là est l'originalité de ces scènes qu'on n'analyse pas : tout nous y émeut, jusqu'au raisonnement, parce que le raisonnement lui-même n'est que le voile ingénieux de la passion. L'esprit y vient au secours du cœur. Transposez d'un ton cette scène et transportez-la dans la comédie : ne semblerait-elle point piquante, la situation de ces deux amants, dont l'un est résolu à savoir ce qu'on lui cache, tandis que l'autre est résolue à le lui taire? Ici, l'on sourit à peine des petits artifices de Chimène ; le moment est décisif, on le sent, et l'on partage l'enthousiasme de Rodrigue au mot « lâché » enfin par l'héroïne poussée à bout :

> Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix [1].

Il est regrettable, au point de vue dramatique, sinon au point de vue moral, qu'ensuite, dans une scène froide avec Elvire [2], Chimène croie devoir atténuer la portée d'un aveu fort clair, qui l'a fait « rougir de honte ».

> Quand il sera vainqueur, crois tu que je me rende?...

1. *Cid*, IV, 5.
2. *Cid*, V, 1.

Il peut vaincre don Sanche avec fort peu de peine,
Mais non pas avec lui la gloire de Chimène [1].

C'est que le poète a voulu tenir jusqu'à la fin la balance égale entre le devoir et la passion. À l'éclat passionné de la seconde entrevue il oppose ces froides réserves d'une scène assez inutile à l'action ; mais à cette scène il fait succéder la scène de la méprise, où Chimène, trompée, laisse voir son âme à découvert, et la scène où elle supplie le roi de ne pas la donner à don Sanche qu'elle croit le meurtrier de Rodrigue :

Votre Majesté, Sire, elle-même a pu voir
Comme j'ai fait céder mon amour au devoir [2].

Détrompée après cette longue erreur que son trouble explique en partie, va-t-elle faire enfin céder le devoir à l'amour, puisque l'amour a fait explosion devant tous, et qu'aux yeux de tous aussi le devoir est trop satisfait? Non, elle ne cache plus des sentiments qu'elle ne peut plus cacher ; mais le devoir est resté le même, et elle y persévère. En vain le roi la presse, en vain Rodrigue est à ses genoux ; les dernières paroles qu'elle prononce sont tristes, mais fermes, et le roi lui-même ne peut rien espérer que du temps.

Tel est ce caractère unique de Chimène, si supérieur aux autres caractères de jeunes filles qu'a tracés Corneille d'une main plus lourde. On n'y saurait égaler que le caractère de Pauline, mais Pauline est femme, et sa grâce est moins jeune. Toutes deux ont les mêmes qualités exquises de bon sens et de mesure jusque dans la passion, d'énergie presque virile tempérée par une délicatesse toute féminine. Sans cesser d'être des femmes, toutes deux sont de fières consciences et de grands cœurs. M. Nisard l'a remarqué, sauf Chimène et Pauline, les femmes de Corneille participent de la nature héroïque des hommes. « Quoique le génie de Corneille semble avoir grandi dans *Horace*, *Cinna* et *Polyeucte*, on garde néanmoins une préférence de cœur pour le *Cid*; si on ne l'aime pas plus, peut-être l'aime-t-on davantage. Un charme extraordinaire de jeunesse et de passion est répandu dans ce chef-d'œuvre [3]. » Ce charme viendrait-il de ce que le *Cid* est « la seule tragédie de Corneille où l'amour ose se montrer avec

1. *Cid*, V, 4.
2. *Cid*, V, 6.
3. *Histoire de la littérature française*, t. II.

tout son empire [1]? » Les contemporains en jugeaient diversement : les uns, sans doute ceux chez qui les scènes passionnées éveillaient ce « frémissement » dont parle Corneille dans son *Examen*, regrettaient que l'héroïque constance des deux amants ne fût pas récompensée au dénouement; les autres, comme Scudéry, affectaient de croire que ce dénouement était le mariage de Rodrigue et de Chimène, et protestaient au nom de la morale offensée.

Aux premiers, Corneille répondra plus tard :

« Je connais des gens d'esprit, et des plus savants en l'art poétique, qui m'imputent d'avoir négligé d'achever le *Cid* et quelques autres de mes poèmes, parce que je n'y conclus pas précisément le mariage des premiers acteurs, et que je ne les envoie point marier au sortir du théâtre. A quoi il est aisé de répondre que le mariage n'est point un achèvement nécessaire pour la tragédie heureuse, ni même pour la comédie. Quant à la première, c'est le péril d'un héros qui la constitue, et, lorsqu'il en est sorti, l'action est terminée. Bien qu'il ait de l'amour, il n'est pas besoin qu'il parle d'épouser sa maîtresse quand la bienséance ne le permet pas; et il suffit d'en donner l'idée après avoir levé tous les empêchements sans lui en faire déterminer le jour. Ce serait une chose insupportable que Chimène en convînt avec Rodrigue dès le lendemain qu'il a tué son père; et Rodrigue serait ridicule s'il faisait la moindre démonstration de le désirer [2]. »

Aux autres, qui critiquaient, non l'absence de dénouement, mais l'immoralité d'un dénouement imaginaire, il eût pu se contenter de conseiller une lecture plus attentive de la dernière scène. Pour nous, modernes, nous ne concevons même pas que la question ait pu se poser, car c'est presque un lieu commun de dire, avec un poète remarquable par l'élévation morale de sa poésie [3] : « Le *Cid* est l'œuvre immortelle du théâtre français, c'est le poème de la jeunesse, du noble amour, tout ce qu'il y a de plus beau dans l'âme humaine. Voilà le secret des prédilections dont cette pièce fut entourée dès sa naissance. Chaque âme s'y retrouve au plus beau moment de la vie et dans les plus hautes conditions de la tendresse, du courage et de la vertu ». Et pourtant le drame moderne nous a tellement habitués au spectacle de la passion déréglée et furieuse que l'amour de Chimène nous semble presque froid.

1. Guizot, *Corneille et son temps*.
2. *Discours du poème dramatique*.
3. M. de Laprade.

S'il est un drame dont la comparaison, à ce point de vue, puisse faire valoir ce mélange de passion tendre et de haute vertu, si original dans le *Cid*, c'est assurément *Roméo et Juliette* de Shakspeare. Là aussi deux amants sont séparés par l'inimitié de leurs familles; mais combien la séparation est plus dramatique chez Corneille, étant plus imprévue! Depuis longtemps les Capulets et les Montagues sont en guerre; c'est seulement sur la tombe de leurs enfants qu'ils se réconcilieront. Au contraire, les pères de Rodrigue et de Chimène étaient depuis longtemps amis; c'est la plus soudaine des querelles qui les divise au moment même où ils allaient décider un hymen souhaité par tous deux. Les amants de Corneille sont innocents du malheur qui les frappe, et leur douleur est d'autant plus émouvante que leur conscience ne leur reproche rien; les amants de Shakspeare ne nous touchent pas moins, mais ne sont-ils pour rien dans la tragique infortune dont ils sont les victimes? Il est vrai qu'ils sont les jouets d'une sorte de fatalité de la passion, assez semblable à la fatalité antique. Avant d'entrer dans la salle de fête où Juliette le verra pour la première fois, Roméo devine que son destin va être fixé pour toujours : « Mon âme pressent qu'une amère catastrophe, encore suspendue à mon étoile, aura pour date funeste cette nuit de fête, et terminera la méprisable existence contenue dans mon sein par le coup sinistre d'une mort prématurée. Mais que celui qui est le nautonier de ma destinée dirige ma voile!... » A son tour, dès que Juliette a vu Roméo, elle n'imagine même pas qu'il soit possible de résister à la passion subite qui l'a domptée : « S'il est marié, dit-elle à sa nourrice, mon cercueil pourrait bien être mon lit nuptial. » Aussitôt elle s'informe et apprend le nom de Roméo, mais il est déjà trop tard : « Il m'est né un prodigieux amour, puisque je dois aimer un ennemi exécré ». Dès lors, elle ne se possède plus ; restée seule, elle a besoin de confier à la nuit son secret tout nouveau. Caché dans le jardin, Roméo l'a recueilli. Qu'importe à Juliette! L'aveu que Roméo a surpris, elle le lui renouvelle, avec une tendresse déjà familière :

« Tu sais que le masque de la nuit est sur mon visage ; sans cela, tu verrais une virginale rougeur colorer ma joue quand je songe aux paroles que tu m'as entendue dire cette nuit. Ah! je voudrais rester dans les convenances; je voudrais, je voudrais nier ce que j'ai dit. Mais adieu les cérémonies! M'aimes-tu? Je sais que tu vas dire *oui*, et je te croirai sur parole. Ne le jure pas : tu pourrais trahir ton serment ; les parjures des amoureux font, dit-on, rire Jupiter. Oh! gentil Roméo, si tu

m'aimes, proclame-le loyalement, et si tu crois que je me laisse trop vite gagner, je froncerai le sourcil, et je serai cruelle, et je te dirai *non*, pour que tu me fasses la cour; autrement, rien au monde ne m'y déciderait. En vérité, beau Montague, je suis trop éprise, et aussi tu pourrais croire ma conduite légère; mais crois-moi, gentilhomme, je me montrerai plus fidèle que celles qui savent mieux affecter la réserve. J'aurais été plus réservée, il faut que je l'avoue, si tu n'avais pas surpris, à mon insu, l'aveu passionné de mon amour; pardonne-moi donc et n'impute pas à une légèreté d'amour cette faiblesse que la nuit noire t'a permis de découvrir [1] ».

Cela est adorable, qui le nie? mais adorable de grâce abandonnée, presque enfantine. Sans honte, sans ruse, sans raisonnement subtil, avec une pureté confiante, avec une hardiesse ingénue, Juliette déclare son amour, accepte et hâte le mariage projeté : « Vite au bonheur suprême! » La grâce de Chimène a quelque chose de plus sévère, comme son amour a quelque chose de plus réservé dans son expression. Si Corneille eût traité ce sujet, il n'eût point manqué sans doute de mettre en relief la fierté de l'héritière des Capulets, et de montrer cette fierté aux prises avec la passion qui l'ébranle. Avec des sentiments aussi vifs, sa Juliette eût semblé moins passionnée, parce que sa passion eût été non seulement plus raisonnable, mais plus raisonneuse. Aucun raisonnement ne refroidit, dans le drame de Shakspeare, la tendresse de Juliette, et l'émotion y paraît plus entraînante; mais c'est que cette tendresse ne rencontre aucune résistance, c'est que cette émotion naît, non point de l'intérêt partagé qui s'attache à une lutte morale, mais du développement spontané, logique, nécessaire, d'une passion irrésistible. En tout, Juliette est extrême : tantôt, impatiente, elle appelle de ses vœux son fiancé, son époux; tantôt, apprenant l'issue funeste du duel entre son cousin Tybalt et Roméo, elle maudit celui qu'elle adorait : « O cœur de reptile caché sous la beauté en fleur! Corbeau aux plumes de colombe! Agneau ravisseur de loups! Méprisable substance d'une forme divine! Se peut-il que la perfidie habite en un si splendide palais? » Puis, soudain, sur un mot injurieux de la nourrice, elle revient de la haine à l'amour : « Honte à Roméo! — Maudite soit ta langue pour ce souhait! Il n'est pas né pour la honte, lui... Ah! quel monstre j'étais de l'outrager ainsi! » Chimène aura un plus juste sujet d'en vouloir à Rodrigue; pourtant, elle saura

1. Nous nous servons de la traduction François-Victor Hugo.

mieux garder la mesure dans son ressentiment; moins emportée d'abord, elle sera plus persévérante ensuite. Alors que Juliette ne se ressouvient plus guère qu'elle est une Capulet, Chimène n'oubliera jamais qu'elle est la fille de don Gormas.

Surtout Rodrigue et Chimène n'auront point la vague et énervante mélancolie de Roméo et de Juliette. Ecoutez comme Roméo définit l'amour : « Amour, ô tumultueux amour! O amoureuse haine! O tout, créé de rien! O lourde légèreté! vanité sérieuse! Informe chaos de ravissantes visions! Plume de plomb, lumineuse fumée, feu glacé, santé maladive! Sommeil toujours éveillé qui n'est pas ce qu'il est! Voilà l'amour que je sens, et je n'y sens pas d'amour.

« Qu'on me donne une torche! Je ne suis pas en train de gambader. Sombre comme je suis, je veux porter la lumière. — Ah! mon doux Roméo, nous voulons que vous dansiez. — Non, croyez-moi : vous avez tous la chaussure de bal et le talon léger : moi, j'ai une âme de plomb, qui me cloue au sol et m'ôte le talent de remuer. — Vous êtes amoureux; empruntez à Cupidon ses ailes, et vous dépasserez dans votre vol notre vulgaire essor. — Ses flèches m'ont trop cruellement blessé pour que je puisse m'élancer sur ses ailes légères; enchaîné comme je le suis, je ne saurais m'élever au-dessus d'une immuable douleur; je succombe sous l'amour qui m'écrase. — Prenez le dessus, et vous l'écraserez : le délicat enfant sera bien vite accablé par vous. — L'amour, un délicat enfant! Il est brutal, rude, violent; il écorche comme l'épine. »

Qu'on oppose à ces rêveries nuageuses les stances où Rodrigue embrasse d'un regard si net l'étendue de son devoir, et se résout d'un cœur si ferme à l'accomplir tout entier, quoi qu'il en coûte. Qu'on oppose, d'autre part, à la première entrevue des amants cornéliens, à ces adieux touchants, mais d'une émotion si fortifiante, les adieux des amants shakspeariens : « O Dieu, tu m'apparais comme au fond d'une tombe! Ou mes yeux me trompent ou tu es bien pâle. — Crois-moi, ma bien-aimée, tu me sembles bien pâle aussi. L'angoisse a bu notre sang, adieu! » Rodrigue et Chimène se séparent avec tristesse, mais avec fermeté; entre eux ne se dresse point cette mystérieuse image d'une mort prochaine : ils espèrent, et ils vivent. C'est que Shakspeare met aux prises des passions, et Corneille des caractères. Otez sa passion à Juliette, elle n'est plus qu'une faible et tremblante jeune fille; tout au contraire, Chimène n'est faible que par sa passion, et la force du caractère a bientôt raison de ces défaillances momentanées. Provoqué par l'insolent Tybalt, mais tout entier à

son amour, Roméo répond avec une douceur qui semble à ses amis de la lâcheté. Lui-même il sent qu'il n'est plus le Roméo belliqueux d'autrefois : « O ma douce Juliette, ta beauté m'a efféminé ; elle a amolli la trempe d'acier de ma valeur. » Ce n'est pas l'amour de Chimène qui jamais amollirait Rodrigue, car en cet amour même il puise son héroïsme. Sa force et sa grandeur lui viennent de sa passion.

Il serait puéril de manifester une préférence entre deux drames si opposés par l'esprit ; mais il est permis d'en marquer les différences. Le drame de Shakspeare est admirable dans sa logique inflexible : au premier incident s'y rattachent, par un enchaînement rigoureux, tous les incidents successifs qui préparent le dénouement tragique. Ce que le poète y met surtout en lumière, ce sont les faiblesses de la nature humaine. Moins fataliste, on serait tenté de dire plus spiritualiste et plus chrétien, Corneille se plaît à nous montrer la volonté humaine dominant la fatalité des choses.

Cet heureux équilibre entre l'héroïsme et la passion, on ne le rencontre guère que dans le *Cid*. « Corneille s'était laissé aller dans le *Cid* à peindre avec un entraînement véritable les entraînements de la passion ; mais, quand il eut vu si sévèrement condamner l'amour de Chimène, effrayé sans doute de ce qu'il pourrait trouver dans les faiblesses du cœur, il n'en voulut plus voir que la force ; il chercha dans l'homme ce qui résiste, non ce qui cède, et ne connut ainsi que la moitié de l'homme. Et comme l'admiration est le sentiment qu'inspire surtout la résistance héroïque, l'admiration devint le ressort favori du génie et du théâtre de Corneille [1] ». On verra les fâcheux effets de cette vue étroite dans *Horace*, où l'héroïsme du jeune Horace n'est pas moins absolu que la passion de Camille ; on les verra surtout dans les pièces qui suivront les chefs-d'œuvre, et où l'équilibre sera trop souvent rompu entre la grâce et la force, entre la sympathie et l'admiration.

V

LE TRIOMPHE DU CID.

« Depuis quinze jours, écrivait Chapelain, le 22 janvier 1637 [2], le public a été diverti du *Cid* et des deux *Sosies*

1. Guizot, *Corneille et son temps*.
2. Lettre à M. de Belin, confiée précisément aux soins de Rotrou, l'auteur des *Sosies*.

à un point de satisfaction qui ne se peut exprimer. » Si l'on se reporte à la date de cette lettre, que semble confirmer la lettre, déjà citée [1], de Mondory à Balzac, le *Cid* n'aurait été représenté qu'au début de l'année 1637. Mais il n'est pas sûr que le chiffre de « quinze jours » soit ici d'une exactitude mathématique. D'autre part, les frères Parfaict ne sont pas moins affirmatifs : « Le *Cid* fut représenté vers la fin de novembre 1636 [2]. » Il semble bien qu'il faille prendre un moyen terme, soit la fin de décembre 1636, car le privilège de la première édition [3] est du 21 janvier 1637 et l'achevé d'imprimer du 23 mars. En tout cas, il est certain que la pièce fut jouée d'abord sur le théâtre du Marais.

Dans son *Épître familière au sieur Corneille* (1637), Mairet reproche à Corneille de s'être trop pressé de faire imprimer le *Cid* : « Vous me direz peut-être, ou quelqu'un pour vous, que ce n'est pas tant la démangeaison de vous voir relier en vélin qui vous fit faire ce pas de clerc, comme le dessein de nuire à MM. les comédiens, qui d'abord ne reconnurent pas assez largement le bienheureux succès de votre pièce... Rodrigue et Chimène tiendraient possible encore assez bonne mine entre les flambeaux du théâtre des Marais, s'ils n'eussent point eu l'effronterie de venir étaler leur blanc d'Espagne au grand jour de la Galerie du Palais... » Ce curieux document insinue en vain que tout le succès de la pièce est dû aux comédiens, mais constate ce fait remarquable que les comédiens avaient souvent à se plaindre de l'impression trop prompte d'un ouvrage, dont ils perdaient ainsi le privilège [4]. Du moins, il est certain que, cette fois, l'impression ne fut pas l'écueil de l'ouvrage : à la lecture, comme au théâtre, le succès du *Cid* fut éclatant. Sur ce point, les témoignages sont unanimes.

« Il est malaisé, dit Pellisson, de s'imaginer avec quelle approbation cette pièce fut reçue de la cour et du public. On ne se pouvait lasser de la voir, on n'entendait autre chose

1. Voir p. 50.
2. *Histoire du théâtre françois*, t. VI, p. 92.
3. *Le Cid*, tragi-comédie, chez Augustin Courbé, 1637, in-4°. Les principales éditions furent ensuite celles de 1637, in-12, chez Fr. Targa et Aug. Courbé ; de 1639, in-4°, chez les mêmes ; de 1642, in-12, chez Courbé et Pierre Le Petit ; de 1644, in-4°, chez Courbé, veuve Camusat et P. Le Petit. Toutes ces éditions portent en tête : *Le Cid, tragi-comédie*. Celle de 1682, in-12, chez Guill. de Luyne, Estienne Loyson et Pierre Trabouillet s'intitule : *Le Cid, tragédie*. Parmi les traductions anglaises, M. Picot en cite une de 1637 même ; parmi les imitations italiennes, une adaptation du *Cid*, de 1675, où sont supprimés les rôles de l'Infante et de don Arias, où Chimène s'appelle Isménia, et Elvire Linda.
4. Voyez *le Théâtre français sous Louis XIV*, de M. Despois.

dans les compagnies, chacun en savait quelque partie par cœur, on la faisait apprendre aux enfants et en plusieurs endroits de la France, il était passé en proverbe de dire : « Cela est beau comme le *Cid* [1]. » — « Jamais pièce de théâtre, dit à son tour Fontenelle, n'eut un si grand succès. Je me souviens d'avoir vu en ma vie un homme de guerre et un mathématicien, qui de toutes les comédies du monde ne connaissaient que le *Cid*. L'horrible barbarie où ils vivaient n'avait pu empêcher le nom du *Cid* d'aller jusqu'à eux. Corneille avait dans son cabinet cette pièce traduite en toutes les langues de l'Europe, hormis l'esclavonne [2] et la turque. Elle était en allemand, en anglais, en flamand, et, par une exactitude flamande, on l'avait rendue vers par vers; elle était en italien, et, ce qui est plus étonnant, en espagnol. Les Espagnols avaient bien voulu copier eux-mêmes une copie dont l'original leur appartenait [3]. » Enfin, les frères Parfaict, fidèles échos d'une tradition encore récente, écrivent [4] : « Semblable à un coup de foudre, la première représentation du *Cid* causa une surprise universelle, répandit une consternation générale parmi les auteurs dramatiques, et fit connaître les sublimes talents de M. Corneille, qui dès ce moment fut reconnu le maître de tous ceux qu'il avait regardés comme ses rivaux. »

La « consternation » des rivaux ne tarda pas à se tourner en aigreur jalouse. A leur suite, ou peut-être à leur tête, Richelieu, d'abord bienveillant pour le poète, dont il avait fait représenter deux fois l'œuvre au Palais-Cardinal, sentit ses inquiétudes s'éveiller, et la querelle du *Cid* s'ouvrit.

1. *Histoire de l'Académie.*
2. M. Picot, dans sa *Bibliographie cornélienne,* cite deux traductions du *Cid* en magyar, deux en polonais, deux en russe, une en grec moderne, dix-sept traductions ou imitations en allemand.
3. Il est probable qu'il s'agit de la pièce en trois actes de Diamante : *El honrador de su padre.* Ce passage de Fontenelle eût épargné à Voltaire son erreur sur Diamante, qu'il fait précurseur de Corneille.
4. *Histoire du théâtre françois*, t. V, p. 248.

CHAPITRE III

La querelle du Cid.

Si l'on élague quelques épisodes de peu d'importance, la guerre de pamphlets qu'on est convenu d'appeler la querelle du *Cid* peut se diviser en quatre périodes.

Pendant la première période, fort courte, Corneille jouit en paix de sa victoire incontestée; le bruit des applaudissements couvre les timides murmures des envieux. On n'ose pas prendre ouvertement parti contre le triomphateur; du regard on interroge le cardinal, qui lui-même hésite.

Dès que paraît l'*Excuse à Ariste*, l'occasion qu'on cherchait est trouvée. Alors commence une période beaucoup plus tumultueuse, une mêlée véritable, où le Franc-Comtois Mairet, fier de son antique noblesse allemande et de sa *Sophonisbe*, écrite sept ans avant le *Cid*, précède le matamore Georges de Scudéry, ce gascon du Havre, après qui se glisse l'obscur Claveret.

La paix, une paix toute relative, semble renaître lorsque Scudéry porte le débat devant l'Académie, et que Corneille accepte, de guerre lasse, le jugement de ce tribunal littéraire. Mais, un peu apaisé au dehors, le trouble s'introduit dans le sein même de l'Académie, et c'est seulement après de laborieux efforts qu'elle met au jour ses *Sentiments*.

Dans l'intervalle de ces longues tergiversations, les hostilités avaient repris, plus vives que jamais. Pour y mettre fin, il fallut que le cardinal lui-même intervînt par l'intermédiaire de Boisrobert et imposât le silence aux combattants, que l'autorité de Balzac, favorable à Corneille, n'avait pu réconcilier.

La querelle du *Cid* occupa donc toute l'année 1637, car la lettre décisive de Boisrobert à Mairet, est du 5 octobre 1637; elle est définitivement close par la publication des *Sentiments de l'Académie*, qui parurent, au plus tard, dans les premiers jours de l'année 1638. Par malheur, Corneille se taisait en même temps que ses adversaires, et l'on sait qu'il se tut longtemps.

I

1re PÉRIODE. — CORNEILLE ET RICHELIEU. L'EXCUSE A ARISTE.

Richelieu a-t-il été l'ennemi déclaré de Corneille et du *Cid?* Beaucoup l'affirment, peu le nient catégoriquement ; les uns et les autres ne peuvent alléguer que des probabilités, sans apporter une certitude. Ce problème est un des plus difficiles à résoudre de notre histoire littéraire, et sans doute il ne sera jamais résolu. La raison en est simple : tous deux, Corneille et Richelieu, avaient intérêt à ne se point déclarer publiquement la guerre. Richelieu sentait bien qu'il ne pouvait, sans quelque ridicule, se montrer jaloux du poète dont il avait favorisé les débuts ; Corneille comprenait le danger de renoncer à une protection pesante, mais nécessaire, qui, d'ailleurs, même après le *Cid*, ne lui fit pas défaut. De cette situation équivoque résulte le caractère équivoque de la querelle du *Cid :* le grand ministre n'y intervient que par de discrets intermédiaires; le grand poète feint de ne pas apercevoir le grand ministre derrière Scudéry, Mairet et Chapelain. De part et d'autre, on s'observe; de part et d'autre, on joue un rôle. Nous en sommes donc réduits aux conjectures.

Une de ces conjectures ne manque pas d'originalité, si elle manque de vraisemblance. M. Livet ne croit pas à l'hostilité de Richelieu contre Corneille. Pourquoi donc le cardinal en a-t-il appelé du jugement du public au jugement de l'Académie? C'est que l'Académie venait précisément d'être fondée, que le Parlement hésitait à enregistrer les lettres-patentes qui l'instituaient, et que Richelieu, pour aviver le zèle de messieurs du Parlement, a voulu faire comprendre, par une démonstration pratique, l'utilité littéraire de la compagnie nouvelle. D'un seul coup la question est ainsi résolue, ou plutôt supprimée.

Sans aller si loin dans la voie d'un scepticisme ingénieux, on peut sourire des exagérations qui ont appelé des exagérations contraires. Rien de plus mélodramatique que la page où Michelet raconte l'avènement du *Cid,* et transforme presque en révolution politique ce qui fut seulement une révolution littéraire [1]. « Ce n'est pas un spectacle qu'on allait voir,

1. « Le *Cid,* présenté comme une imitation de l'espagnol, allait droit à la reine. Il fut représenté chez elle, au Louvre. Richelieu fut surpris. Cet incident

dit M. Édouard Fournier[1]; c'est un coup d'État qu'on allait faire pour l'Espagne contre le ministre. » Sorel affirme[2] que certains passages hardis du *Cid* choquèrent les grands, et que l'inimitié du cardinal vint surtout de là; pour le prouver, il s'appuie sur des mémoires du temps « qui ne sont pas imprimés ». De nos jours, enfin, c'est un lieu commun de soutenir que Richelieu, dans sa conduite envers Corneille, fut guidé par de sérieuses raisons politiques. Voici le langage, un peu hasardé, que, dans son discours de réception à l'Académie, M. Alexandre Dumas fils prêtait au grand ennemi de la maison d'Autriche :

« Quoi! c'est au moment où j'essaye de refouler et d'exterminer l'Espagnol qui harcèle la France de tous les côtés, qui, vaincu au Midi, reparaît à l'Est, qui, vaincu à l'Est, menace le Nord; c'est quand j'ai à combattre, à Paris même, les révoltes et les conspirations que l'Espagnol me suscite; c'est quand une reine espagnole, encore jeune, correspond secrètement avec son frère le roi d'Espagne et prête les mains à toutes les conspirations, qu'une cour légère et ignorante trame contre moi, sans se douter du mal qu'elle fait à la France; c'est en un pareil moment que tu viens exalter sur la scène française la littérature et l'héroïsme espagnols! Tu ne vois donc pas que tu conspires, toi aussi, que tu gênes mes desseins, et que, plus tu as de talent, plus je dois te combattre? »

Nous croyons qu'il faut délibérément écarter cet ingénieux lieu commun. Que Richelieu aimât aussi peu les Espagnols au théâtre que sur les frontières, que même il les aimât d'autant moins que la jeune reine les aimait plus, on peut l'admettre. S'il est vrai, comme le croit M. Marty-Laveaux[3],

si grave échappa à sa surveillance. Le coup parti, tout fut fini; impossible d'y revenir. Dès la première représentation, les applaudissements, les trépignements, les cris, les pleurs, un frénétique enthousiasme. Joué au Louvre, joué à Paris, joué chez le cardinal même, qui le subit sur son théâtre, supposant très probablement que sa désapprobation souveraine, toujours si redoutée, tuerait la pièce, ou tout au moins verserait aux acteurs, aux spectateurs, une averse de glace; que les uns n'osant bien jouer, ni les autres applaudir, le *Cid* périrait morfondu. Phénomène terrible! chez le cardinal même, et devant lui, le succès fut complet. Acteurs et spectateurs avaient pris l'âme du *Cid*. Personne n'avait plus peur de rien. Le ministre resta le vaincu de la pièce, aussi bien que don Sanche, l'amant dédaigné de Chimène. »

1. *Notes sur la vie de Corneille*, à la suite de *Corneille à la butte Saint Roch*, comédie.

2. *Bibliothèque française;* Paris, 1664, in-12.

3. Notice sur le *Cid*, édition des Grands Écrivains. On y cite un pamphlet favorable à Corneille, où il est dit que le *Cid* a procuré à son auteur la noblesse qu'il n'avait pas de naissance.

que les lettres de noblesse données par la reine au père de Corneille, maître des eaux et forêts dans la vicomté de Rouen, aient été destinées, moins à récompenser vingt années de bons services qu'à honorer la gloire naissante du fils, on comprend que Richelieu n'ait pas vu sans défiance un triomphe accueilli par Anne d'Autriche avec un si chaleureux enthousiasme. Mais qu'il en ait voulu à Corneille d'avoir glorifié un héros espagnol, rien de moins vraisemblable. L'Espagne, comme l'Italie, fut longtemps en possession de fournir de héros le théâtre et le roman français. Un héros espagnol! Mais qu'on jette les yeux sur les innombrables tragi-comédies du temps; combien de héros on y trouvera qui viennent d'Espagne en droite ligne! En ce sens on peut dire déjà qu'il n'y a plus de Pyrénées. Dans une pièce de Rotrou, Clorimand, venant au secours d'un prince espagnol attaqué, s'écrie :

> A moi, traîtres, à moi! C'est trop peu de courage
> Que d'attaquer un seul avec cet avantage,
> Quoiqu'encor le succès soit bien loin de vos vœux,
> Et qu'étant Espagnol, il en vaille bien deux [1].

Les *Occasions perdues* sont de 1631. Après comme avant, les exemples semblables abondent.

Si ce grief, inventé après coup, avait été sérieux dès lors, les historiens impartiaux de la querelle du *Cid*, comme Pellisson, à plus forte raison les adversaires de Corneille, les Mairet, les Scudéry, les Claveret, n'auraient pas manqué de le relever. Il n'apparaît nulle part, pas même dans leurs libelles, où sont entassés tant d'autres griefs ridicules.

La même remarque peut s'appliquer à un autre grief hypothétique, plus vraisemblable cependant, de Richelieu contre Corneille. Le poète imprudent — disent ceux qui connaissent mal l'extrême prudence et la finesse normande de Corneille — exaltait un duelliste, au moment même où le duel était frappé de peines si sévères. Nous avons dit ailleurs [2] quel attrait vivant d'actualité le duel du *Cid* ajoutait au drame. Soyons persuadés que Corneille s'en rendait fort bien compte. Seulement, entraîné lui-même par l'intérêt de l'intrigue qu'il nouait, des caractères qu'il opposait, des passions qu'il mettait en jeu, il avait oublié parfois la mesure où la politique de Richelieu lui commandait de se tenir. C'est ainsi qu'il dut

1. *Occasions perdues*, V, 8.
2. Voyez plus haut, II, 1.

supprimer ces vers hardis, où le comte repoussait avec hauteur un accommodement avec don Diègue :

> Ces satisfactions n'apaisent point une âme :
> Qui les reçoit n'a rien, qui les fait se diffame;
> Et de pareils accords l'effet le plus commun,
> Est de déshonorer deux hommes au lieu d'un [1].

Nul doute que de tels vers, si le poète les eût maintenus, n'eussent déplu à Richelieu, comme devait lui déplaire d'ailleurs l'esprit de la pièce entière, où triomphe, en somme, moins le devoir que l'honneur. Cela dit, comment ne pas observer que le duel était un élément essentiel de la tragi-comédie telle qu'on la comprenait dans la première partie du xviie siècle, telle que Corneille lui-même l'avait comprise jusque-là? Il y a force duels dans *Clitandre* et dans beaucoup des premières comédies de l'auteur du *Cid:* rien n'y égale la susceptibilité du point d'honneur, la facilité avec laquelle on y tire à tout moment l'épée, avec ou sans « appel » en forme [2]. Il y a plus de duels encore chez Rotrou et les autres contemporains. Richelieu en a-t-il jamais pris alarme? Cette fois pourtant, le succès exceptionnel du *Cid* donnait aux témérités de la bravoure chevaleresque un éclat particulièrement dangereux. Il est difficile de croire que Richelieu ne l'ait pas senti, et, le sentant, n'en ait pas pris quelque ombrage.

Malgré tout, et sans nier absolument la réalité des causes politiques qui influèrent, dans une mesure qu'il est malaisé de déterminer, sur la conduite de Richelieu, nous avouons pencher du côté de l'explication la plus simple et la plus humaine, en tout cas la moins ambitieuse, celle de la jalousie littéraire, dont les grands hommes eux-mêmes ne sont pas exempts, dont Richelieu en particulier, tout nous le démontre, était susceptible. Ici se récrient les critiques dédaigneux qui refusent de voir les motifs futiles des grands événements, et vont chercher bien loin des motifs profonds, dont seraient étonnés peut-être ceux-là mêmes à qui ils les prêtent. M. Guizot écrit avec plus de solennité que de justesse :

« A la distance où nous sommes des événements, il est difficile d'assigner la cause qui engagea si violemment le cardinal de Richelieu dans cette lutte contre l'opinion. De tous les motifs qu'on a pu lui supposer, le moins probable est

1. *Le Cid*, acte II, sc. 1. Variantes.
2. Voir notre étude sur les comédies de Corneille.

cette jalousie ridicule qu'on a voulu attribuer à un ministre contre le poète qu'il faisait travailler pour lui. L'amour-propre d'auteur de Richelieu était à coup sûr très susceptible, mais la vanité de grand seigneur devait y servir de contre-poids, et un poète premier ministre ne pouvait guère concevoir aucune idée de concurrence, ni par conséquent de jalousie, envers un poète qui n'était pas autre chose. [1] »

C'est mal poser la question, et les raisonnements théoriques n'ont rien à faire ici. En principe, il peut être vrai qu'un grand seigneur, un grand ministre ne doit pas s'abaisser à ces petitesses; en fait, il faudrait prouver que Richelieu ne s'y est jamais abaissé; or, tout prouve le contraire. Sans parler de la fameuse commission des Cinq Auteurs, dont l'histoire elle-même n'est pas fort bien élucidée, mais où Richelieu a joué certainement le rôle d'un homme de lettres impérieux et irritable plus que celui d'un Mécène généreux et tolérant, tous les témoins contemporains nous montrent en lui « un très grand homme, qui avait au souverain degré le faible de ne point mépriser les petites choses [2] ». Il est vrai que le timide Pellisson se garde avec soin de préciser, et multiplie les sous-entendus discrets : « Il ne faut pas demander si la gloire de cet auteur donna de la jalousie à ses concurrents. Plusieurs ont voulu croire que le cardinal lui-même n'en avait pas été exempt, et qu'encore qu'il estimât fort M. Corneille, et qu'il lui donnât pension, il vit avec déplaisir le reste des travaux de cette nature, et surtout ceux où il avait quelque part, entièrement effacés par celui-là. Pour moi, je n'examine point si cette âme, toute grande qu'elle était, n'a point été capable de cette faiblesse. Quoi qu'il en soit, il est bien certain qu'en ce différend, qui partagea toute la cour, le cardinal sembla pencher du côté de M. de Scudéry [3]. »

Sous les réticences nécessaires on devine assez clairement, ce nous semble, la pensée vraie de Pellisson. D'autres ne se croyaient pas obligés à la même réserve, et Tallemant des Réaux ne craignait pas d'écrire : « Il eut une jalousie enragée contre le *Cid* à cause que les pièces des cinq auteurs n'avaient pas très bien réussi [4]. » Si mauvaise langue que soit Tallemant, il est bien informé des détails. C'est à lui que nous devons ce mot caractéristique : « A quoi pensez-vous,

1. Guizot, *Corneille et son temps*.
2. *Mémoires* de Retz.
3. *Histoire de l'Académie*.
4. *Historiettes*, t. II, p. 52.

d'sait Richelieu à Desmarets, que je prenne le plus de plaisir? — A faire le bonheur de la France, Monseigneur. — Point du tout : c'est à faire des vers. » Richelieu serait-il donc le premier grand homme en qui l'on ait surpris une faiblesse de ce genre? Si quelqu'un a connu la vérité sur tous les incidents de la vie de Corneille, c'est son biographe, son neveu Fontenelle. Il tenait de la bouche même de son oncle bien des particularités qui ne s'écrivent pas, mais échappent dans l'abandon d'un entretien familier. Eh bien, Fontenelle ne semble pas même soupçonner qu'un jour l'hostilité de Richelieu puisse être mise en doute; il en parle comme d'un fait connu de tous. « Richelieu fut aussi alarmé du succès du *Cid* que s'il avait vu les Espagnols aux portes de Paris... Il souleva les auteurs contre cet ouvrage, ce qui ne dut pas être fort difficile, et il se mit à leur tête [1]. » Un tel accord des témoignages est instructif : car les témoins prudents ont pu ne pas dire la vérité tout entière, les témoins prévenus ont pu l'exagérer; mais, diverses de forme et de ton, leurs dépositions, pour le fond, sont identiques, et l'on attribuera toujours plus de valeur aux souvenirs des contemporains qu'aux inventions hasardées depuis par la critique. Croyons donc, avec les uns, que Richelieu a gardé quelques ménagements envers Corneille; avec les autres, que son inimitié, pour être secrète, n'en a pas été moins réelle, ni moins dangereuse.

Il est vrai qu'il faut faire aussi la part des torts de Corneille; mais il ne faut point la faire trop large. En toute cette affaire, Corneille n'a été, ni le héros stoïque qu'on se figure volontiers en l'assimilant aux personnages créés par lui, ni le serviteur docile et craintif d'une volonté impérieuse, qu'il éludait le plus souvent, sans la braver. Il n'a jamais pris et ne pouvait pas prendre vis-à-vis de Richelieu des airs de matamore; mais il a toujours su garder sa dignité intacte, conserver la faveur du public qu'il avait tout d'abord conquise, parfois même, lorsqu'il en était besoin, mettre les rieurs de son côté. En tout cas, il ne fut pas l'agresseur, et fit tout pour épargner à ses envieux la joie d'assister à la lutte inégale du grand ministre et de l'avocat normand. De là cette dédicace du *Cid* à la nièce tant aimée du cardinal, à Mme de Combalet, plus tard duchesse d'Aiguillon. C'est de l'habileté peut-être, ce n'est point à coup sûr de l'hypocrisie. Rien n'annonce encore la guerre qui va se déchaîner bientôt.

1. *Vie de Corneille.*

le *Cid* a été représenté deux fois à l'hôtel de Richelieu[1], et Corneille peut dire à sa protectrice, sans exagération trop flatteuse : « Je ne vous dois pas moins pour moi que pour le *Cid.* »

Est-il sûr, comme on le répète d'ordinaire, que lui-même ait perdu le fruit de cette utile démarche en faisant paraître sa hautaine *Excuse à Ariste*, et que lui-même il ait imprudemment attiré l'orage sur la tête? L'*Excuse à Ariste* ne fut sans doute qu'une occasion, aussitôt saisie par des ennemis qui en guettaient une et l'eussent trouvée tôt ou tard. Rien de plus obscur, d'ailleurs, que l'histoire de cette pièce célèbre, où le poète, après avoir refusé quelques couplets à un ami, le dédommage par des vers si cornéliens, trace fièrement son propre portrait, et donne de curieux détails sur les origines de son génie poétique. On ne sait, ni à qui elle est adressée, ni quand elle fut écrite, ni même quand elle fut publiée.

Nous nous aimons un peu, c'est notre faible à tous :
Le prix que nous valons, qui le sait mieux que nous?
Et puis la mode en est, et la cour l'autorise.
Nous parlons de nous-même avec toute franchise ;
La fausse humilité ne met plus en crédit.
Je sais ce que je vaux, et crois ce qu'on m'en dit.
Pour me faire admirer je ne fais point de ligue :
J'ai peu de voix pour moi, mais je les ai sans brigue,
Et mon ambition, pour faire plus de bruit,
Ne les va point quêter de réduit en réduit;
Mon travail sans appui monte sur le théâtre :
Chacun en liberté l'y blâme ou l'idolâtre;
Là, sans que mes amis prêchent leurs sentiments,
J'arrache quelquefois trop d'applaudissements ;
Là, content du succès que le mérite donne,
Par d'illustres avis je n'éblouis personne :
Je satisfais ensemble et peuple et courtisans,
Et mes vers en tous lieux sont mes seuls partisans;
Par leur seule beauté ma plume est estimée :
Je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée,
Et pense toutefois n'avoir point de rival
A qui je fasse tort en le traitant d'égal.
Mais insensiblement je donne ici le change,
Et mon esprit s'égare en sa propre louange;
Sa douceur me séduit, je m'en laisse abuser,
Et me vante moi-même, au lieu de m'excuser.

1. Voyez le passage de la *Lettre apologétique*, p. 98.

Nous avons souligné les premiers et les derniers vers pour rendre son véritable caractère à un morceau qu'on risque de mal comprendre, si l'on ne cite que la fière apologie connue de tous. Isolée de ce qui précède et de ce qui suit, cette apologie semble bien superbe, et l'on comprend qu'elle ait soulevé tant de protestations; mais le début et la fin corrigent ce que les vers du milieu pourraient avoir de trop personnel; l'orgueil à demi castillan de l'auteur du *Cid* y est tempéré par la bonhomie narquoise du Normand; et l'on n'a pas le courage d'en vouloir au poète qui, d'avance, avec un sourire, nous a mis en garde contre les exagérations complaisantes de la vanité :

Le prix que nous valons, qui le sait mieux que nous?

Il est certain pourtant qu'à l'heure où Corneille les écrivait, de tels vers, même atténués ainsi, prêtaient à des interprétations fâcheuses. Le protégé de Richelieu, l'imitateur de Guilhem de Castro avait-il le droit de déclarer qu'il ne devait toute sa renommée qu'à lui seul? Il pouvait le croire, mais ne devait pas le dire. Armés enfin d'un prétexte, ses envieux ne tardèrent pas à lui faire sentir son imprudence : il s'était dit leur égal à tous; ils affectèrent de croire qu'il s'était proclamé leur maître.

II[e] PÉRIODE. — MAIRET — SCUDÉRY — CLAVERET.

A la distance où nous sommes de ces querelles, Corneille nous apparaît tellement supérieur à ses rivaux que nous avons peine à comprendre comment ils ont osé s'attaquer à lui, comment il a daigné leur répondre. On le comprenait mieux alors. Jusqu'en 1636, aucun chef-d'œuvre n'avait mis Corneille absolument hors de pair; Mairet et Scudéry marchaient de front avec lui, et il imprimait, non sans fierté, leurs vers complaisants en tête de sa *Veuve*, comme Scudéry imprimait les éloges rimés de Corneille en tête de son *Ligdamon* et de son *Trompeur puni*. Au reste, ne nous y trompons pas, ce n'étaient point là de trop indignes adversaires : Mairet, l'auteur de *Sophonisbe*, était aussi l'auteur de la *Sylvie*, cette pastorale dont le succès fut si prodigieux. Toute jalousie littéraire mise à part, c'était un galant homme, cou-

rageux à l'occasion, fidèle à ses amis[1]. On aurait tort de même de ne juger Scudéry que d'après les épigrammes de Boileau ; ce prolixe écrivain a frappé çà et là, dans ses œuvres trop faciles, quelques vers pleins et virils, qu'on dirait de Corneille; ce rodomont souvent ridicule ne laissait pas d'être parfois original. Le triomphe imprévu du *Cid* était pour eux une défaite personnelle : Corneille s'avisait d'avoir du génie; il importait d'y mettre ordre.

Du Mans, où il était alors le commensal, et un peu, comme on disait alors, le « domestique » du comte de Belin, Mairet porta le premier coup à Corneille. La satire, composée de six stances, qu'il publia sous le nom de don Balthazar de la Verdad, portait ce titre peu sobre : *L'auteur du vrai Cid espagnol à son traducteur français, sur une lettre en vers qu'il a fait imprimer, intitulée :* Excuse à Ariste, *où, après cent traits de vanité, il dit de lui-même :*

Je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée...

C'est la pièce qui se termine par ces vers d'un goût douteux :

Ingrat, rends-moi mon *Cid* jusques au dernier mot.
Après, tu connaîtras, Corneille déplumée,
Que l'esprit le plus vain est souvent le plus sot,
Et qu'enfin tu me dois toute ta renommée.

Il faut reconnaître que la réponse de Corneille n'est pas d'un goût meilleur :

Qu'il fasse mieux, ce jeune jouvencel
A qui le *Cid* donne tant de martel,
Que d'entasser injure sur injure.
Rimer de rage une lourde imposture,
Et se cacher ainsi qu'un criminel.
Chacun connaît son jaloux naturel,
Le montre au doigt comme un fou solennel.

Ce rondeau, on le regrette pour Corneille, ne peut être cité tout entier. Ainsi engagée, la querelle menaçait de se

1. Voyez la thèse de M. Bizos. *Étude sur la vie et les œuvres de J. de Mairet.* 1877.

traîner dans les personnalités misérables. Les *Observations sur le Cid*, de Scudéry, portèrent le débat sur le terrain de la théorie.

Cet étrange morceau de critique littéraire débute par cet exorde pompeux : « Il est de certaines pièces comme de certains animaux qui sont dans la nature, qui de loin semblent des étoiles, et qui de près ne sont que des vermisseaux. Tout ce qui brille n'est pas toujours précieux; on voit des beautés d'illusion comme des beautés effectives ; et souvent l'apparence du bien se fait prendre pour le bien même. Aussi ne m'étonné-je pas beaucoup que le peuple, qui porte le jugement dans les yeux, se laisse tromper par celui de tous les sens le plus facile à décevoir; mais que cette vapeur grossière qui se forme dans le parterre ait pu s'élever jusqu'aux galeries, et qu'un fantôme ait abusé le savoir comme l'ignorance, et la cour aussi bien que le bourgeois, j'avoue que ce prodige m'étonne, et que ce n'est qu'en ce bizarre événement que je trouve le *Cid* merveilleux. » Cette gloire, qui à d'autres paraissait éclatante, « faisait pitié » à Scudéry, qui pourtant, « bon et généreux » par nature, n'aurait fait voir à personne les taches qu'il apercevait en cet ouvrage, si l'auteur n'avait osé « se déifier d'autorité privée ». Toutefois il daigne encore ne pas « combattre ses mépris par des outrages », attaquer sa pièce et non sa personne : « Comme les combats et la civilité ne sont pas incompatibles, je veux baiser le fleuret dont je prétends lui porter une botte franche... Je le prie d'en user avec la même retenue, s'il me répond, parce que je ne saurais ni dire ni souffrir d'injures. Je pretends donc prouver contre cette pièce du *Cid :* que le sujet n'en vaut rien du tout; qu'il choque les principales règles du poème dramatique; qu'il manque de jugement en sa conduite ; qu'il a beaucoup de méchants vers ; que presque tout ce qu'il a de beautés sont dérobées ; et qu'ainsi l'estime qu'on en fait est injuste. »

Doctement, pesamment, et ne manquant jamais d'étayer son opinion de l'opinion d'Aristote, Scudéry va développer ces six points.

Le sujet ne vaut rien du tout. — En effet, l'invention n'en appartient pas à Corneille et n'a rien de vraiment dramatique, puisque dès le début de l'intrigue on en prévoit la fin.

Il choque les principales règles du poème dramatique : car, s'il est vrai, historiquement, que le Cid épousa Chimène, il n'est point vraisemblable, au point de vue dramatique, qu'une fille d'honneur se rende parricide en épousant le meurtrier de son père ; cette invraisemblance est accrue par

la brève durée de l'action, limitée à vingt-quatre heures : « Dans le court espace d'un jour naturel, on élit un gouverneur au prince de Castille, il se fait une querelle et un combat de Rodrigue et du Comte, un autre de Rodrigue contres les Maures, un autre contre don Sanche ; et le mariage se conclut entre Rodrigue et Chimène. Je vous laisse à juger si ne voilà pas un jour bien employé, et si l'on n'aurait pas grand tort d'accuser tous ces personnages de paresse. » Invraisemblable, le *Cid* est de plus immoral, et va contre le but du drame, qui est d'instruire en divertissant : Chimène est « une fille dénaturée », une « impudique », un « monstre », et Scudéry s'étonne que l'impiété de cette Danaïde ne soit pas châtiée à nos yeux par la foudre. « La vertu semble bannie de la conclusion de ce poème : il est une instruction au mal, un aiguillon pour nous y pousser »; c'est « l'apologie » du vice. Il est vrai que Scudéry, pour les besoins de sa thèse, feint de croire que le mariage entre la fille du mort et le meurtrier est réellement conclu à la fin de la pièce.

Il manque de jugement en sa conduite. — Don Sanche joue le rôle d'un « pauvre sot »; don Gormas est « un capitan ridicule », un « capitaine Fracasse », un Matamore, et Scudéry saisit ce prétexte pour réhabiliter le caractère espagnol, dont la cour offre un si illustre modèle : « Je parlerais plus clairement de cette divine personne, si je ne craignais de profaner son nom sacré, et si je n'avais peur de commettre un sacrilège en pensant faire un acte d'adoration. » L'infante n'est là que pour faire jouer la Beauchâteau. Dona Urraque, don Sanche, don Arias, ce ne sont là que des personnages épisodiques, fort inutiles à l'action principale. L'un après l'autre, tous les actes, même le troisième, « celui qui a fait battre des mains à tant de monde », sont passés au crible. Qu'est ce troisième acte, après tout? Un « méchant combat de l'honneur et de l'amour ». Le galimatias de Chimène et l'impudence de Rodrigue révoltent l'honnête Scudéry; il s'indigne que Corneille, en peignant don Fernand, n'ait pas respecté la personne sacrée des rois. Que penser de la seconde entrevue des deux amants, où Chimène « dit cent choses dignes d'une prostituée »?

Il a beaucoup de méchants vers. — Le poète parle souvent français en allemand, bien que la versification soit meilleure dans le *Cid* que dans les ouvrages du même auteur. Scudéry prouve, par raison démonstrative, que Corneille ne sait ni penser, ni écrire, ni même rimer; telle expression est impropre, ou hyperbolique, ou démodée, ou basse et populaire ;

telle autre n'est pas française, n'a point de sens, est du langage de la chicane plus que du langage de la cour et de la poésie, car Scudéry a la prétention d'être, en même temps qu'un poète, un homme de cour, et il s'érige en dédaigneux arbitre du beau langage : « Cela ne vaut rien... cette phrase est extravagante... ce vers n'est pas loin du galimatias ». Le « fertile » auteur d'*Alaric* reproche à Corneille sa « stérilité d'esprit »; le glorieux mousquetaire l'accuse de parler en bon bourgeois des choses de la guerre, qu'il ignore; le duelliste, de n'être pas homme d'éclaircissement ni de procédé; le savant universel, d'être aussi mauvais « anatomiste » que mauvais grammairien.

Presque tout ce qu'il a de beautés sont dérobées. — Le *Cid* n'est qu'une traduction ou une paraphrase de l'espagnol; et l'auteur se dit original! Par bonheur, Scudéry entend aussi l'espagnol, et le prouve en accumulant des rapprochements que Corneille se donna le malin plaisir de rectifier et de compléter lui-même.

Qu'ainsi l'estime qu'on en fait est injuste. — La conclusion s'impose; Scudéry laisse au lecteur le soin de la tirer, et se borne à protester que l'envie ne l'a point fait écrire : « Je vous conjure de croire qu'un vice si bas n'est point en mon âme, et qu'étant ce que je suis, si j'avais de l'ambition, elle aurait un plus haut objet que la renommée de cet auteur. » Avec la même modestie, il confesse « ingénument » n'être point parfait lui-même; seulement, il s'est cru « obligé de faire voir à l'auteur du *Cid* qu'il se doit contenter de l'honneur d'être citoyen d'une si belle république, sans s'imaginer mal à propos qu'il en peut devenir le tyran ». C'est mettre Corneille en demeure de rester l'égal de Scudéry; mais qu'y pouvait Corneille?

Il daigna répondre pourtant; mais sa réponse est aussi brève et fière que le réquisitoire de Scudéry est diffus, pédantesque et déclamatoire. On croirait entendre parler Rodrigue après don Gormas. La *Lettre apologétique du sieur Corneille, contenant sa réponse aux observations faites par le sieur Scudéry sur le Cid* est un chef-d'œuvre d'ironie cruelle; chaque trait porte, et reste dans la blessure : « Tout ce que je puis dire, c'est que je ne doute ni de votre noblesse, ni de votre vaillance, et qu'aux choses de cette nature, où je n'ai pas intérêt, je crois le monde sur parole; ne mêlons pas de pareilles difficultés parmi nos différends. Il n'est pas question de savoir de combien vous êtes plus noble ou plus vaillant que moi, pour juger de combien le *Cid* est meilleur que l'*Amant libéral*. Les bons esprits trouvent que vous avez fait

un haut chef-d'œuvre de doctrine et de raisonnement en vos *Observations*. La modestie et la générosité que vous y témoignez leur semblent des pièces rares, et surtout votre procédé merveilleusement sincère et cordial envers un ami. » Sous l'ironie on sent l'irritation contenue, mais l'ironie domine. A propos de l'entrevue des deux amants au troisième acte, Scudéry s'était écrié, avec une indignation risible : « O jugement de l'auteur, à quoi songez-vous? O raison de l'auditeur, qu'êtes-vous devenue? » La réponse de Corneille ne laisse pas d'être embarrassante pour un homme qui venait de diviniser presque Anne Autriche : « Et faisant cette magnifique saillie, ne vous êtes-vous pas souvenu que le *Cid* a été représenté trois fois au Louvre, et deux fois à l'hôtel de Richelieu? Quand vous avez traité la pauvre Chimène d'impudique, de prostituée, de parricide, de monstre, ne vous êtes-vous pas souvenu que la reine, les princesses et les plus vertueuses dames de la cour et de Paris l'ont reçue en fille d'honneur? » L'un après l'autre, Corneille renvoie à Scudéry ses reproches, sans colère apparente, avec une férocité ingénieuse. Scudéry parler de capitans! quelle imprudence! Ne se souvient-il plus de la préface de *Ligdamon*, « ni des autres chaleurs poétiques et militaires qui font rire le lecteur » presque dans tous ses livres? Scudéry se faire le législateur du théâtre! « Vous vous êtes fait tout blanc d'Aristote, et d'autres auteurs que vous ne lûtes et n'entendîtes peut-être jamais. » Scudéry « éplucher » les vers du *Cid!* mais il ignore jusqu'aux termes du métier dont il se mêle. Scudéry accuser Corneille d'avoir dissimulé ses emprunts! Mais il ne les a sus que par Corneille lui-même, et Corneille s'est empressé de mettre l'original espagnol entre les mains du cardinal.

Ici, le ton s'élève et devient éloquent sans effort : « Vous m'avez voulu arracher en un jour ce que près de trente ans d'étude[1] m'ont acquis; il n'a pas tenu à vous que, du premier rang, où beaucoup d'honnêtes gens me placent, je ne sois descendu au-dessous de Claveret..... Vous vous plaignez d'une *Lettre à Ariste*, où je ne vous ai point fait de tort de vous traiter d'égal, puisqu'en vous montrant mon envieux vous vous confessez moindre..... Si un volume d'*Observations* ne vous suffit, faites en encore cinquante : tant que vous ne m'attaquerez pas avec des raisons plus solides, vous ne me mettrez point en nécessité de me défendre, et de ma part je verrai, avec mes amis, si ce que votre libelle vous a laissé de réputation vaut que j'achève de la ruiner. Quand vous

1. L'exagération est visible ici, puisque Corneille est né en 1606.

me demanderez mon amitié avec des termes plus civils, j'ai assez de bonté pour ne vous la refuser pas, et me taire des défauts de votre esprit que vous étalez dans vos livres. Jusque là, je suis assez glorieux pour vous dire de porte à porte que je ne vous crains ni ne vous aime... Je me contente pour toute apologie de ce que vous avouez qu'il a eu l'approbation des savants et de la cour. Cet éloge véritable, par où vous commencez vos censures, détruit tout ce que vous pouvez dire après. Il suffit qu'ayez fait une folie à m'attaquer, sans que j'en fasse une à vous répondre comme vous m'y conviez ; et puisque les plus courtes sont les meilleures, je ne ferai point revivre la vôtre par la mienne. Résistez aux tentations de ces gaillardises qui font rire le public à vos dépens, et continuez à vouloir être mon ami, afin que je me puisse dire le vôtre. »

Que Scudéry eût publié ses *Observations* « ou pour se satisfaire lui-même, ou, comme quelques-uns disent, pour plaire au cardinal, ou pour tous les deux ensemble[1] », il dut reconnaître que son espoir était déçu, car il ne sortait pas à son honneur de ce premier engagement, et son humiliation n'était faite, ni pour le réjouir, ni pour réjouir le cardinal. Comme il arrive d'ordinaire, dès qu'il fut évident que Corneille avait l'avantage, on se porta de tous côtés à son secours; mais ses alliés nouveaux restèrent prudemment anonymes, car Richelieu pouvait être un ennemi plus redoutable que Scudéry. *La défense du Cid* fut le premier plaidoyer en faveur de « cette belle tragi-comédie ». *La voix publique à M. de Scudéry sur les observations du Cid*, conseillait au présomptueux agresseur de se taire. Il suffit de citer *Le souhait du Cid en faveur de Scudéry : une paire de lunettes pour faire mieux ses observations*. S'il fallait croire Nicéron, un de ces pamphlets obscurs eût pu être signé d'un grand nom : « *L'inconnu et véritable ami de MM. Scudéry et Corneille* est de Rotrou. » Mais l'affirmation de Nicéron est plus que contestable : dans ce médiocre libelle, beaucoup plus favorable à l'auteur de l'*Amant libéral* qu'à l'auteur du *Cid*, rien ne porte la marque de Rotrou, écrivain toujours original, ami toujours fidèle de Corneille.

Parmi ces combattants masqués un nouveau combattant à visage découvert vint prendre place. C'était Claveret, ancien avocat à Orléans, parasite aux airs de valet. D'aucuns affirmaient même qu'il avait été jadis valet pour tout de bon, qu'on avait goûté de ses sauces, et qu'il avait fait la connais-

1. Pellisson, *Histoire de l'Académie française*.

sance de Corneille « en lui versant à boire » chez les grands seigneurs[1]. Mais c'était le calomnier : dès la *Veuve*, il était ami de notre poète; en tête de la première édition de cette comédie, une pièce de vers élogieuse de lui est associée aux pièces « liminaires » de Mairet et de Scudéry. Il n'est donc pas surprenant qu'il se soit associé aussi à la palinodie de Scudéry et de Mairet; mais il est remarquable qu'il ait montré plus d'audace encore, quoique plus obscur, car ni Scudéry ni Mairet n'avait osé se nommer d'abord. D'où lui vient cette intrépidité? D'un affront immérité qu'il prétendait avoir reçu de Corneille. Dans sa *Lettre apologétique*, celui-ci avait écrit : « Il n'a pas tenu à vous que du premier lieu, où beaucoup d'honnêtes gens me placent, je ne sois descendu au-dessous de Claveret. » Certes, l'outrage était sanglant; mais Claveret fait l'innocent lorsqu'il feint d'ignorer ce qui le lui a valu. Le pauvre homme! il était tout prêt, lui, Claveret, à confesser que Corneille était plus grand homme que lui. Quelle générosité et comme il devait peu s'attendre à l'agression de Corneille! Ce que Claveret ne dit pas, c'est qu'il a le premier déclaré la guerre à Corneille, c'est qu'il a répandu dans Paris les stances injurieuses que Mairet avait lancées du Mans contre leur ancien ami. La revanche de Corneille est cruelle; mais c'est une revanche.

Rien n'égale la platitude de la *Lettre du sieur Claveret au sieur Corneille soi-disant auteur du Cid* (1637); mais elle eut ce mérite de provoquer la plus mordante des ripostes. *L'ami du Cid à Claveret* est un des plus brefs, mais aussi un des plus alertes pamphlets qu'ait vu éclore cette querelle. On y oppose avec dédain aux piteuses comédies de Claveret « le plus bel ouvrage de théâtre que nous ayons vu jusqu'à présent ». — « Et pour couronnement de chef-d'œuvre, s'écrie-t-on, vous faites une mauvaise lettre où vous tranchez du censeur, et, si je ne me trompe, du vaillant. Taisez-vous, monsieur Claveret, taisez-vous, et vous souvenez que vous ne pouvez être ni l'un ni l'autre, et que votre personne est si peu considérable que vous ne devez jamais croire que M. Corneille ait eu envie de vous choquer... Songez seulement à ce que vous êtes; que les sottises de votre lettre fâchent tous les honnêtes gens; que cela vous rend bernable par tout pays; que tout ce qu'elle contient est trop plat et trop peu fort pour

1. *Lettre pour M. de Corneille contre ces mots de la lettre sous le nom d'Ariste : Je fis donc résolution de guérir ces idolâtres.* Cette pièce suit la *Lettre à *** sous le nom d'Ariste* et la *Réponse de *** à *** sous le nom d'Ariste* (1637) que nous devrions citer ici, à ne consulter que les dates, mais auxquelles nous reviendrons, car elles ramenèrent Mairet dans la lice.

donner la moindre atteinte au *Cid* ni faire croire que M. Corneille en soit seulement le copiste, comme vous dites ; que je ne lui conseille pas de se donner la peine de vous répondre ; que vous êtes auprès de lui ce que le laquais est auprès du maître, et qu'un ami du *Cid*, qui ne fit jamais profession d'écrire et qui ne laisse pas de se connaître aux bonnes choses, n'a fait cette lettre que pour vous avertir de pratiquer un proverbe latin, que vous vous ferez expliquer et qui dit : *Ne sutor ultra crepidam*. Adieu, Claveret ; ne soyez pas curieux de savoir mon nom, de peur de l'apprendre [1]. »

Ce dernier trait, si vif et si hautain, après ces phrases plus lourdes, assénées comme des coups de massue, ne fait-il pas souvenir de la *Lettre apologétique*, et doit-on, cette fois encore, donner tort à Nicéron, qui attribue le morceau tout entier à Corneille ? M. Marty-Laveaux le croit, mais n'est pas loin de croire aussi que Corneille a conduit la main d'un de ses amis les plus intimes. Nous irions volontiers plus loin ; mais, en l'absence de témoignages précis, nous remarquerons seulement que ces méprisantes épigrammes semblent tomber de bien haut. Le pauvre Claveret en fut comme anéanti, et rentra dans le silence, mais garda au cœur le souvenir de cet outrage. Vingt-sept ans après, il s'en souvenait encore [2].

A la longue, ces débats personnels devaient lasser le public. Un pamphlet qui parut alors portait ce titre plus ou moins correct, mais significatif : *La victoire du sieur Corneille, Scudéry et Claveret, avec une remontrance par laquelle on les prie amiablement de n'exposer ainsi leur renommée à la risée publique* (1637). La remontrance était sage, et plus d'un eût pu en faire son profit. Corneille lui-même, bien que soutenu par la faveur publique, devait être singulièrement las de chicanes si misérables. Il était presque désarmé déjà, lorsque éclata sur lui, à l'improviste, le fort de la tempête.

IIIe PÉRIODE. — CORNEILLE ET SCUDÉRY DEVANT L'ACADÉMIE FRANÇAISE.

« Qu'il vienne, qu'il voie et qu'il vainque, ce trois fois grand auteur du *Cid*... S'il ne se défend que par des paroles

1. Ce curieux pamphlet a été publié dans l'édition des Grands Écrivains, t. III.

2. En 1664, Claveret écrivait *l'Écuyer ou les Faux Nobles mis au billon*, à propos d'un édit qui supprimait les lettres de noblesse accordées depuis cinquante ans.

outrageantes, prononcez, ô mes juges, un arrêt digne de vous, et qui fasse savoir à toute l'Europe que le *Cid* n'est point le chef-d'œuvre du plus grand homme de France, mais oui bien la moins judicieuse pièce de M. Corneille même. »

C'est sur ce ton que Scudéry invitait l'Académie à prononcer entre lui et Corneille. Le premier engagement ne lui avait pas été avantageux, et la *Lettre apologétique* l'avait blessé dans son orgueil. En s'adressant à l'Académie, en lui envoyant coup sur coup et sa *Lettre*, et *La preuve des passages allégués dans les Observations sur le Cid* (1637), Scudéry croyait faire un coup de maître : il satisfaisait ainsi tout ensemble, et à sa propre rancune, et à celle de Richelieu, qui attendait un prétexte pour éclater, et peut-être à celle de plusieurs académiciens, mécontents que Corneille eût écrit un chef-d'œuvre sans leur permission et l'eût fait réussir contre toutes les règles. Comment supposer que cette assemblée, nouvellement façonnée par la main du cardinal et peuplée de ses créatures, ne saisirait pas avec joie l'occasion qui s'offrait de lui prouver son dévouement?

Mais les corps constitués ont leur esprit propre, qu'ils n'aliènent pas si aisément. D'instinct, l'Académie sentait combien était dangereux le rôle qu'on voulait lui imposer. Plus son établissement était récent, plus elle devait craindre de le compromettre « par un jugement qui peut-être déplairait aux deux partis, et qui ne pouvait manquer de désobliger pour le moins un, c'est-à-dire une grande partie de la France [1] ». A cette raison déjà sérieuse elle en ajoutait une autre, qu'elle croyait décisive. L'article 45 de ses statuts était ainsi conçu : « L'Académie ne jugera que des ouvrages de ceux dont elle est composée et, si elle se trouve obligée par quelque considération d'en examiner d'autres, elle donnera seulement ses avis sans en faire aucune censure, et sans en donner aussi d'approbation [2]. » Si on lui demandait de critiquer Corneille contrairement aux statuts, au moins fallait-il s'assurer au préalable de l'acquiescement de l'auteur, et attendre sa prière.

De ces deux motifs le cardinal ne comprit pas l'un et se hâta de faire disparaître l'autre. Lui qui, dans les questions les plus redoutables, s'inquiétait si peu de l'opinion publique, il devait trouver étrange que les académiciens s'en montrassent

1. *Histoire de l'Académie française.*
2. En vérifiant les lettres-patentes qui instituaient l'Académie, le Parlement y avait ajouté cette clause plus positive encore : Que les académiciens ne connaîtraient que des livres qui auraient été faits par eux et par autres personnes qui le désireraient. Voir M. Mesnard. *Histoire de l'Académie.*

préoccupés à propos d'une pièce de théâtre. Il n'admettait guère que Corneille pût refuser son consentement à ceux qui le lui demanderaient au nom du cardinal d'abord, de l'Académie ensuite. Pour qu'aucun doute ne fût possible, il fit insinuer d'abord, signifier ensuite ses désirs au poète par l'abbé de Boisrobert. A Normand, Normand et demi. On regrette de n'avoir pas conservé la correspondance échangée entre les deux compatriotes. D'après ce que Pellisson nous en laisse entrevoir, Corneille feignait de ne pas comprendre, de voir en Boisrobert le représentant de l'Académie, et non du cardinal. Il faisait remarquer « que cette occupation n'était pas digne de l'Académie. Qu'un libelle qui ne méritait point de réponse ne méritait point son jugement. Que la conséquence en serait dangereuse, parce qu'elle autoriserait l'envie à importuner ces messieurs, et qu'aussitôt qu'il aurait paru quelque chose de beau sur le théâtre, les moindres poètes se croiraient bien fondés à faire un procès à son auteur par devant leur compagnie[1]. » Puis, vint le moment où il fallut bien comprendre, et laisser tomber cette apparence de consentement, qui est plutôt un aveu de lassitude : « Messieurs de l'Académie peuvent faire ce qu'il leur plaira, puisque vous m'écrivez que Monseigneur serait bien aise d'en voir leur jugement, et que cela doit divertir Son Eminence, je n'ai plus rien à dire. » Pellisson, qui cite ce fragment de lettre, ajoute : « Il n'en fallait pas davantage, au moins suivant l'opinion du cardinal, pour fonder la juridiction de l'Académie, qui pourtant se défendait toujours d'entreprendre ce travail; mais enfin il s'en expliqua ouvertement, disant à un de ses domestiques : « Faites savoir à ces messieurs que je le désire, et que je les aimerai comme ils m'aimeront[2] ». Ce « domestique », on le voit dans la suite du récit, était l'inévitable Boisrobert.

Trop impatient, Richelieu s'était trop tôt découvert, en face de Corneille qui se réservait et de l'Académie qui multipliait les retards. Le beau rôle, il faut bien l'avouer, n'était pas pour le ministre : il était pour ce poète qui cédait à la force, le faisait sentir et obéissait sans se soumettre; il était aussi pour ce petit corps littéraire, né d'hier, qui n'avait point encore derrière lui de passé glorieux, que devait tenter cette occasion unique d'affermir son autorité, et qui pourtant, pris de scrupules honorables, se refusait à jouer entre les mains du grand ministre le rôle d'un instrument docile. Alors même

1. Pellisson, *Histoire de l'Académie française.*
2. *Ibid.*

que sa volonté dut plier sous une volonté plus forte, elle garda sa dignité intacte.

Voyez quelles précautions elle prend pour garantir l'impartialité de son jugement. C'est au scrutin secret qu'est nommée la commission de trois membres, chargée d'examiner à la fois le *Cid* et les *Observations sur le Cid :* Chapelain, Desmarets et l'abbé de Bourzeys sont élus. Mais le gros de l'ouvrage devait seul les occuper ; pour le détail des vers, l'Académie en corps se le réservait, non sans avoir confié toutefois à Gombauld, à Cérizy, à Baro, le soin de rédiger des observations préliminaires, revues par Desmarets ensuite. Comme il était naturel, la première commission seule fit parler d'elle. Soumis à l'approbation du cardinal, le travail dont Chapelain était le principal rédacteur fut vu de près, annoté [1] par le maître, puis renvoyé par lui à l'Académie, avec prière d'y jeter « quelques poignées de fleurs », c'est-à-dire de polir le style, car la substance était jugée bonne. Peut-être n'eût-il pas été fâché qu'aux fleurs on ajoutât quelques épines.

Une seconde commission fut formée de MM. de Serizay, de Cérizy, de Gombauld et Sirmond. L'abbé de Cérizy, l'auteur de la *Métamorphose des yeux de Philis en astre*, tint la plume. Il était fort estimé de ses contemporains, et le gazetier Loret, peu chiche, il est vrai, de compliments, lui fait cette oraison funèbre :

> Il excellait, sur toute chose,
> Aux beaux vers, à la belle prose [2].

Richelieu goûtait peu cette belle prose-là ; il trouva, cette fois, que les fleurs étaient trop prodiguées et fit arrêter l'impression. Ici sans doute il avait raison, car rien ne prouve qu'il ait été, ici, guidé par son hostilité contre Corneille, dont il n'est pas sûr non plus que Cérizy fût le partisan déclaré, choisi exprès par l'Académie, dans son indépendance. L'académicien qui, par un puéril jeu d'esprit alors à la mode, prononçait un discours d'apparat contre la pluralité des langues, et qui n'alla plus à l'Académie quand on n'y harangua plus [3], devait avoir le style pompeux, et Richelieu

1. On peut voir ce manuscrit à la Bibliothèque nationale, mais la plupart des notes sont de la main de M. Citois, premier médecin de Richelieu.

2. *Gazette* du 6 juin 1654. On prétend que Cérizy aurait dit du *Cid :* « Je voudrais l'avoir fait. »

3. Lettre de Chapelain à Godeau, 14 janvier 1639.

put s'indigner de voir son Académie formuler ses arrêts dans un langage trop fleuri, qui seyait mal à sa ferme autorité.

Fit-il un coup d'Etat en substituant Sirmond à Cérizy? Mais Sirmond faisait partie de la commission académique, et la grande raison qui détermina son choix, c'est qu'il avait « le style fort bon et fort éloigné de toute affectation[1] ». Seulement, pour d'autres motifs, le docte Sirmond devait médiocrement plaire là où le frivole Cérizy avait tout à fait déplu.

« Il fallut enfin que M. Chapelain reprît tout ce qui avait été fait, tant par lui que par les autres, de quoi il composa l'ouvrage tel qu'il est aujourd'hui; qui, ayant plu à la compagnie et au cardinal, fut publié bientôt après, fort peu différent de ce qu'il était la première fois qu'il lui avait été présenté écrit à la main, sinon que la matière y est un peu plus étendue, et qu'il y a quelques ornements ajoutés[2]. » Or, qu'on s'en souvienne, Richelieu n'avait pas condamné absolument la première rédaction de Chapelain; il en avait même jugé la substance bonne, et s'était borné à souhaiter quelques ornements de plus. Sans fausse hypocrisie, il put se déclarer satisfait, bien que le ton du morceau à l'égard de Corneille n'eût pas changé. « Je sais fort bien, écrit Pellisson, que le cardinal eût souhaité qu'on traitât le *Cid* plus rudement, si on ne lui eût fait entendre avec adresse qu'un juge ne devait pas parler comme une partie, et qu'autant on témoignerait de passion, autant perdrait-on d'autorité. » Le conseil était de ceux que Richelieu savait comprendre. En somme, il avait atteint son but, puisque l'Académie se prononçait; mais l'Académie, de son côté, n'avait pas manqué le sien, puisqu'elle se maintenait dans cette modération à laquelle il lui eût coûté de renoncer.

En toute cette affaire, Chapelain fut son porte-parole et son très digne représentant. C'est une erreur de croire que Chapelain ait été un des envieux de Corneille : des premiers, il constate le succès du *Cid*, ainsi que celui des *Sosies* de Rotrou. Lors même que ce succès est contesté, il ne craint pas d'écrire à Balzac[3] : « J'apprends avec plaisir que le *Cid* ait fait en vous le même effet qu'en tout notre monde. La matière, les beaux sentiments que l'espagnol lui avait donnés et les ornements qu'a ajoutés notre poète français ont mérité l'applaudissement du peuple et de la cour, qui n'étaient point encore accoutumés à de telles délicatesses. » Il est vrai que Chapelain

1. *Histoire de l'Académie française.*
2. *Ibid.*
3. Lettre du 13 juin 1637.

ajoute quelques réserves aux éloges, et qu'il semble renvoyer dos à dos Scudéry et Corneille, mais il laisse voir assez naïvement à quel point lui pèse son rôle de critique officiel: « Maintenant, ces chaleurs de poètes nous embarrassent... L'affaire est passée en procès ordinaire, et, moi qui vous parle en ai été le rapporteur, et en dois parler encore à la première séance sur pièces nouvellement produites. Dieu veuille que nous en sortions plus à notre honneur que ceux qui nous ont rendus juges souverains et réguliers par leur déférence! » A mesure que le terme du travail se rapproche, l'embarras du juge s'accroît : « Monsieur, toutes ces choses que vous supposez être en moi pour bien traiter la matière du *Cid* me manquent; et ce travail ne pouvait être donné à un plus pauvre homme que moi ni moins capable de satisfaire à l'attente du public : mais ni ce défaut, ni le temps que cette corvée m'a emporté et m'emportera ne sont pas les plus fâcheuses que j'y trouve. Je ne crains pas d'être blâmé de mal écrire, ni ne suis pas si chiche de mes heures que je ne les puisse employer sans autre utilité que de plaire à celui qui peut tout sur moi. Ce qui m'embarrasse, et avec beaucoup de fondement, est d'avoir à choquer et la cour et la ville, les grands et les petits, l'une et l'autre des parties contestantes, et en un mot tout le monde en me choquant moi-même sur un sujet qui ne devait point être traité par nous[1]. »

Contenter tout le monde, c'est à cette tâche impossible que Chapelain se voue à contre-cœur; on ne lui reprochera pas, du moins, de n'avoir pas senti les difficultés de l'entreprise. Que sera-ce, quand les impatiences de Richelieu l'auront rendue plus difficile encore, quand il faudra tour à tour ajouter des fleurs et en retrancher, quand il sera bien reconnu enfin « que cet homme ne voulait pas être contredit »? Chagrin, découragé, Chapelain annoncera sans aucun enthousiasme à ses amis la prochaine publication de son œuvre : « Dans quinze jours, Camusat vous enverra le procès du *Cid, qu'enfin nous avons été contraints de donner au public*..., ces benoîts *Sentiments de l'Académie* qui m'ont tant de fois mis en colère, et tant de fois fait désirer d'être aussi loin de Paris que vous... Cette publication était une des plus difficiles choses à nous faire exécuter qu'aucune qu'il (Richelieu) ait encore entreprise. Mais *est factum quodcumque cupit*[2]. » C'est sans enthousiasme aussi, mais avec une satisfaction modeste

1. Lettre à Balzac, 22 août 1637.
2. Lettres à Godeau, 12 novembre; à Balzac, 20 décembre; à M. de Saint-Chartres, 24 décembre 1637.

qu'il juge lui-même son œuvre déjà publiée et louée par Balzac; il avoue, en effet, qu'il y a « la plus grande part », et il en fait ressortir le vrai caractère : « Si vous me demandez ce qui m'en semble, je vous confesserai que j'en tiens le biais de l'introduction adroit, ayant à choquer le jugement de la cour et du peuple; que j'en crois la doctrine solide, et qu'à mon avis la modération et l'équité y règnent partout[1]. »

Le « circonspectissime » Chapelain, comme l'appelait son ami Balzac, avait-il raison de s'accorder cet éloge discret, et Th. Gautier a-t-il eu raison d'écrire : « Cette critique juste, décente, honnête, lui fit et lui fait encore honneur[2]. » Il avait raison. Sa conduite fut d'un honnête homme, et Corneille, qui plus tard lui écrivait familièrement, dut lui rendre justice.

Ce qui nous frappe tout d'abord, en effet, dans *Les sentiments de l'Académie française sur la tragi-comédie du Cid*, c'est la modération de la forme et la convenance du ton; plus d'affirmations tranchantes, de critiques hautaines, de fanfaronnades à la Scudéry, mais un effort visible pour être juste et pour ne pas trop accorder à l'un ou l'autre des deux partis. D'un autre côté, comme l'impartialité absolue est difficile, sinon dangereuse (car derrière Scudéry l'Académie aperçoit Richelieu), cet effort sincère ne va pas sans quelque gêne. Cela est honnête, mais assez gauche; on sent la fausseté de la situation. Dans l'embarras où elle se trouve, l'Académie semble vouloir reculer le moment où il lui faudra aborder de front sa tâche; elle s'attarde aux généralités d'un exorde interminable : « Ceux qui, par quelque désir de gloire, donnent leurs ouvrages au public, ne doivent pas trouver étrange que le public s'en fasse le juge »; tel est le point de départ; mais cette remarque, très vraie en elle-même, suffit-elle à justifier l'intervention de l'Académie? A-t-elle le droit de se confondre modestement avec la masse du public, et de ne pas attribuer à son travail collectif d'autre autorité que celle d'une critique individuelle? Elle a raison, du moins, de définir le caractère tout impersonnel de la censure littéraire, utile tant qu'elle reste équitable et mesurée, nécessaire même, puisqu'on ne saurait atteindre à la perfection, mais qu'on peut espérer de faire progresser l'entendement humain grâce à ces « contestations honnêtes », à ces « innocentes et profitables querelles ».

Comment l'Académie a-t-elle été amenée à s'occuper d'une

1. Lettre à Balzac, 25 janvier 1638.
2. Th. Gautier, *les Grotesques*, p. 200.

pièce « qui tient encore les esprits divisés, et qui n'a pas plus causé de plaisir que de trouble »? Elle tient à le dire, et le dit longuement, rappelant ses hésitations premières, sa résistance prolongée; enfin, « elle a fait céder, bien qu'avec regret, son inclination et ses règles aux instantes prières qui lui ont été faites sur ce sujet ». La charge qu'elle s'impose est double : elle doit examiner à la fois le *Cid* de Corneille et les *Observations* de Scudéry; aussi suivra-t-elle l'ordre suivi par Scudéry, bien qu'elle le juge défectueux.

Sur le sujet de la pièce, elle n'a point de peine à prouver contre Scudéry qu'il y a dans le *Cid* une intrigue, et une intrigue intéressante; mais, comme effrayée de cette révolte d'indépendance, elle se hâte d'accorder que ce sujet est invraisemblable et immoral : « Il y aurait eu moins d'inconvénient de feindre, contre la vérité, ou que le comte ne se fût pas trouvé à la fin le véritable père de Chimène, ou que, contre l'opinion de tout le monde, il ne fût pas mort de sa blessure, ou que le salut du roi ou du royaume eût absolument dépendu de ce mariage, pour compenser la violence que souffrait la nature en cette occasion par le bien que le prince et son état en recevraient : tout cela aurait été plus pardonnable que de porter sur la scène l'événement tout pur et tout scandaleux, comme l'histoire le fournissait. Mais le plus expédient eût été de n'en point faire de poème dramatique. » Voilà qui est parler net : il ne fallait pas écrire le *Cid!* Qu'importe, après cela, que l'Académie juge, contrairement à Scudéry, que Corneille avait le droit de choisir un sujet historique et de modifier l'histoire à son gré? Puisque le sujet lui-même est condamné, qu'importent les éloges ou les critiques de détail? Il est facile de l'observer, d'ailleurs : c'est dans le détail que l'Académie donne tort à Scudéry, pour lui donner raison en gros. Comme lui, elle ne comprend ni Chimène, ni Rodrigue : Chimène est « amante trop sensible et fille trop dénaturée... Il faut avouer que ses mœurs sont du moins scandaleuses, si en effet elles ne sont dépravées... Nous la blâmons de ce que son amour l'emporte sur son devoir, et qu'en même temps qu'elle poursuit Rodrigue, elle fait des vœux en sa faveur. » Par contre, chez Rodrigue, le devoir l'emporte absolument sur l'amour, à tel point qu'il oublie Chimène, devient son ennemi, ne songe plus qu'à sa vengeance, et sans nécessité, cesse d'être amant pour paraître seulement homme d'honneur. Ainsi ce combat du devoir et de la passion, qui fait à nos yeux la principale beauté du drame cornélien, n'existe pas aux yeux de l'Académie!

On ne refera pas ici, après Scudéry, après l'Académie, qui

le suit pas à pas, « l'anatomie du poème ». S'efforçant, mais sans y parvenir toujours, de maintenir la balance égale entre le poète et « l'observateur », l'Académie approuve telle scène, improuve telle autre, relève don Sanche, mais critique les rôles d'Elvire et la « passion niaise » de l'infante, ne sait jamais admirer franchement et de plein cœur, se pose toutes sortes de questions puériles : comment Rodrigue peut-il parvenir jusqu'à Chimène sans être arrêté par les domestiques? pourquoi, au lieu d'offrir sa vie à Chimène, qui ne la prendra pas, ne se donne-t-il pas la mort tout de bon? pourquoi lui dit-il, « avec tant de rudesse » qu'il ne se repent point de ce qu'il a fait, au lieu de s'excuser « avec humilité » sur l'obligation où il était de venger son père? pourquoi Chimène, plus tendre que généreuse, ne soutient-elle pas stoïquement jusqu'au bout sa résolution de perdre Rodrigue et de mourir après lui? pourquoi, dans une seconde entrevue, renouveler le scandale de la première? « L'entretien qu'ils y ont ensemble est si ruineux pour l'honneur de Chimène, et découvre tellement l'avantage que sa passion a pris sur elle, que nous n'estimons pas qu'il y ait guère de chose plus blâmable en toute la pièce... Chimène y abandonne tout ce qui lui restait de pudeur. » Il est vrai qu'en cette scène la passion est « fort bien touchée et fort bien conduite », mais l'Académie ne la loue que considérée « à part, et détachée du sujet », elle la blâme « comme faisant une partie essentielle du poème ». On le voit, toutes les critiques de détail reviennent à la même critique d'ensemble : si le sujet ne vaut rien, que peuvent valoir les scènes capitales où ce sujet est développé dans un esprit que l'Académie désapprouve? Voilà pourquoi ce sont précisément ces scènes qui sont le moins épargnées. Toute cette partie théorique des *Sentiments de l'Académie* peut se réduire à la formule suivante : Il y a dans le *Cid* des beautés, sinon de composition, puisque l'unité de lieu y est partout violée, du moins d'expression et de forme; mais ce ne sont que des beautés épisodiques. Si Scudéry a eu tort de ne pas les reconnaître, il a eu raison de condamner le fond même du sujet

Rien de plus monotone que la seconde partie, consacrée à la critique du texte. Dans la première, l'Académie semblait se diriger d'après certains principes, empruntés pour la plupart aux livres, plus ou moins bien interprétés, d'Aristote, et annonçait même le dessein de publier un *Art poétique*, qui pût faire loi. Ici, elle semble distribuer un peu au hasard l'éloge et le blâme, tantôt approuvant ce que nous critiquons, tantôt critiquant ce que nous admirons le plus aujourd'hui. Telle

pointe la séduit, mais telle hardiesse de pensée ou d'expression l'effarouche. Comme Scudéry, comme plus tard Voltaire elle multiplie les arrêts d'une brièveté tranchante : « Ce n'est point bien parler, cela ne signifie rien, cette façon de parler n'est pas française ; » mais elle est fort loin de s'approprier tous les jugements de Scudéry, et si elle dit souvent : « L'Observateur a bien repris cet endroit, » plus souvent encore elle ne craint pas d'écrire : « L'Observateur n'a pas eu raison... L'Observateur est trop rigoureux. » Oublions qu'il s'agit de Corneille, et souvenons-nous seulement que l'amour-propre de Scudéry était en jeu, nous jugerons sans peine que cet amour-propre irritable n'a pas dû se trouver fort satisfait d'une telle réplique, si courtoise qu'elle soit dans les termes.

Sans doute, en finissant, l'Académie croit utile de panser les blessures qu'elle a faites, et de déclarer que les *Observations* « sont remplies de beaucoup de savoir et d'élégance ». Sans doute aussi elle ne cache pas son dédain pour les suffrages de la foule ignorante, dont les « puissants mouvement » ne sont pas guidés par la raison : « L'auteur s'est facilement rendu maître de leur âme, après y avoir excité le trouble et l'émotion. » Mais « les savants mêmes doivent souffrir avec quelque indulgence les irrégularités d'un ouvrage qui n'aurait pas eu le bonheur d'agréer si fort au commun, s'il n'avait des grâces qui ne sont pas communes ». On peut sourire de la consciencieuse application que met l'Académie à plaider les circonstances atténuantes en faveur de Corneille, à excuser ses fautes par « la faiblesse ou la négligence de son siècle, ses vers médiocres en considération d'un « bon nombre de vers excellents » ; mais la conclusion n'est point si défavorable au poète : « Enfin nous concluons qu'encore que le sujet du *Cid* ne soit pas bon, qu'il pèche dans son dénouement, qu'il soit chargé d'épisodes inutiles, que la bienséance y manque en beaucoup de lieux, aussi bien que la bonne disposition du théâtre, et qu'il y ait beaucoup de vers bas et de façons de parler impures, néanmoins la naïveté et la véhémence de ses passions, la force et la délicatesse de quelques-unes de ses pensées, et *cet agrément inexplicable* qui se mêle dans tous ses défauts, lui ont acquis un rang considérable entre les poèmes français de ce genre qui ont le plus donné de satisfaction. Si son auteur ne doit pas toute sa réputation à son mérite, il ne la doit pas toute à son bonheur, et la nature lui a été assez libérale pour excuser la fortune si elle lui a été prodigue. » Assurément la postérité ne saurait adopter tout entière cette sentence, avec ses réserves timides et ses injustes critiques : mais qu'on la compare avec celle que

Scudéry avait portée, on mesurera le chemin parcouru depuis le début de la querelle. Que s'était-on proposé? D'anéantir la gloire naissante de Corneille. Et voici que l'Académie elle-même, séduite malgré elle, après beaucoup de vaines chicanes, après s'être efforcée de montrer pourquoi, en vertu des règles, le *Cid* ne devait pas plaire, reconnaissait qu'il plaisait pourtant, contre les règles; voici que les « doctes », tout comme les ignorants, se laissaient prendre à l'*agrément inexplicable* du jeune chef-d'œuvre.

Les *Sentiments de l'Académie* ont longtemps joui d'une fortune littéraire faite pour surprendre. Pellisson, l'historien prévenu de l'Académie, a raison de l'appeler une œuvre juste et impartiale, mais exagère l'indulgence lorsqu'il écrit : « Pour moi, je ne sais si les plus fameuses académies d'Italie ont rien produit de meilleur ou d'aussi bon en de pareilles rencontres[1] .» Le neveu même du poète critiqué, Fontenelle, dit avec plus de mesure : « Cet ouvrage fut digne de la grande réputation de cette compagnie naissante[2]. » Il faut citer surtout le jugement célèbre de La Bruyère :

« Quelle prodigieuse distance entre un bel ouvrage, et un ouvrage parfait ou régulier! Je ne sais s'il s'en est encore trouvé de ce dernier genre. Il est peut-être moins difficile aux rares génies de rencontrer le grand et le sublime, que d'éviter toutes sortes de fautes. Le *Cid* n'a eu qu'une voix pour lui à sa naissance, qui a été celle de l'admiration; il s'est vu plus fort que l'autorité et la politique qui ont tenté vainement de la détruire; il a réuni en sa faveur les esprits toujours partagés d'opinions et de sentiments, les grands et le peuple; ils s'accordent tous à le savoir de mémoire et à prévenir au théâtre les acteurs qui le récitent. Le *Cid* enfin est l'un des plus beaux poèmes que l'on puisse faire; et l'une des meilleures critiques qui ait été faite sur aucun sujet est celle du *Cid*[3]. »

Nous sommes de l'avis de M. Géruzez : la phrase de La Bruyère vaut mieux comme antithèse que comme jugement. Et pourtant l'opinion de La Bruyère est la plus répandue au XVIIIe siècle; Voltaire la reproduit, et va jusqu'à dire « que jamais on n'a jugé avec tant de goût[4] ». Son disciple, La Harpe, qui d'ordinaire est l'écho docile du maître, se place à un point de vue plus vrai : « Les *Sentiments de l'Académie sur le Cid* se

1. *Histoire de l'Académie française.*
2. *Vie de Corneille.*
3. La Bruyère : *Des ouvrages de l'esprit.*
4. Commentaires sur le *Cid.*

distinguent beaucoup plus par le ton d'impartialité et de modération qu'ils affectent, que par la justesse de la critique. » Rien de plus vrai : pour bien juger cette œuvre, ce n'est pas du côté littéraire qu'il faut l'envisager. Quoi qu'en dise Geoffroy la logique n'en est pas toujours exacte, les raisonnements n'y sont pas toujours concluants; avec bien plus de raison, au contraire, le même Geoffroy y loue l'habileté déployée pour sortir d'un pas difficile et ne mécontenter ni le cardinal ni le public, le ton décent et honnête qu'on y rencontre d'un bout à l'autre, l'air de prudence et de raison qui soutient l'ensemble et qui persuade [1]. En somme, c'est une œuvre moyenne, mais aussi, dans le bon sens du mot, une œuvre honnête.

« On peut regretter de n'y pas trouver cet étonnement naïf et généreux qui nous saisit encore aujourd'hui à la vue de ces beautés si neuves et si charmantes, de ces vers si vigoureux et si délicats, de toutes ces grâces de la jeunesse dans le génie et dans les personnages qu'il crée. Mais l'Académie n'avait point à faire valoir les séductions de la pièce; son rôle était de défendre contre les défauts du *Cid* le goût public, qui se formait pour les beautés de *Cinna* et de *Polyeucte*. D'ailleurs, par la résistance qu'elle fit au cardinal, avant de rendre ce jugement, par la lenteur qu'elle mit à en donner connaissance au public, elle témoigna clairement que si elle relevait des défauts, c'était dans un objet admiré [2]. »

D'ailleurs, ne l'oublions pas, c'est un des premiers morceaux de saine critique littéraire qui aient paru en France. En faisant nos réserves sur « cette cote mal taillée des défauts et des beautés de la pièce [3] », n'en méconnaissons pas la nouveauté. Invoquée comme arbitre, l'Académie avait pris au sérieux cet arbitrage, et s'était tenue à égale distance de la complaisance et de l'hostilité. Scudéry feignit de s'y tromper, et remercia l'Académie d'un jugement d'où il sortait plus maltraité que Corneille. Mais l'Académie lui répondit par la plume du grave Chapelain : « Je sais que la principale intention de la Compagnie a été de tenir la balance droite, et de ne faire pas d'une chose sérieuse un compliment ni une civilité [4]. »

1. *Cours de littérature dramatique*. — M. Guizot dit avec justesse : « Le goût, plus éclairé par les progrès de la raison, n'a entièrement approuvé ni les censures, ni même tous les éloges de l'Académie. » (*Corneille et son temps*.)
2. Nisard, *Hist. de la littérature française*, t. II.
3. Le mot est de Sainte-Beuve.
4. Lettre de Chapelain, 19 décembre 1637. — Au contraire, dans le *Mémorial de Sainte-Hélène*, Napoléon Ier exagère lorsqu'il dit : « Rien n'apprend mieux à bien parler une langue que la lecture de la *Critique du Cid* et des *Commen-*

N'est-ce pas la définition même de la critique littéraire, telle que nous la comprenons?

IVe PERIODE. — FIN DE LA QUERELLE.

BALZAC ET BOISROBERT.

Pour plus de clarté, nous avons continué sans interruption l'histoire des *Sentiments de l'Académie*; mais il ne faudrait pas croire que tous les ennemis de Corneille se soient tus pendant que l'Académie se préparait à parler. Si Claveret était pulvérisé, si Scudéry croyait de bon goût d'attendre en silence — dans un silence encore bruyant — que fût prononcé enfin l'arrêt provoqué par lui, Mairet, le premier agresseur, rentrait dans la lice. La *Lettre à*** sous le nom d'Ariste* (1637) n'était pas de lui, et pourtant il se la vit attribuée dans la mordante *Réponse de*** à*** sous le nom d'Ariste*, vive satire de ses œuvres dramatiques les plus chères. On conçoit son irritation; elle éclata sans réserve, mais non sans verve, dans l'*Épître familière du sieur Mairet au sieur Corneille sur la tragi-comédie du Cid* (1637).

A en croire Mairet, tout le succès du *Cid* n'était dû qu'au talent, à la bonne mine, aux beaux habits des comédiens, particulièrement du « Roscius auvergnat » (Mondory), dont le débit entraînant en cachait les défauts. Encore si Rodrigue et Chimène se fussent contentés de paraître « entre les flambeaux du théâtre du Marais »! Mais ils avaient eu « l'effronterie de venir étaler leur blanc d'Espagne au grand jour de la Galerie du Palais ». Ils n'avaient pas redouté cet écueil des mauvais ouvrages, l'impression. Passe pour les pièces de Mairet, pour la *Sylvie*, par exemple, dont le charme « a duré plus longtemps que celui du *Cid* »! Mais Corneille se faire imprimer! Quelle imprudence!

A ce réquisitoire, qui est en même temps un plaidoyer personnel, Mairet (car c'était lui sans doute[1]) joignait une *Réponse à l'ami du Cid sur les invectives contre le sieur Claveret*. Il y poussait la générosité jusqu'à y prendre la défense

taires sur Corneille. » Est-ce plus vrai pour l'Académie que pour Voltaire? Il nous paraît que tous les débats sur la langue, même mal conduits, produisent le même et utile effet.

1. Voyez M. Bizos, *Etude sur Jean de Mairet*.

de Claveret, bien mort pourtant, et jusqu'à le comparer à Corneille. La comparaison était toute simple : Claveret et Corneille n'étaient-ils pas tous deux avocats ?

C'était trop d'audace, et Mairet s'en repentit ; coup sur coup fondirent sur sa tête la *Lettre du désintéressé au sieur Mairet*, et l'*Avertissement au Besançonnais Mairet* (1637), où l'on n'épargnait, ni ses ouvrages, ni son caractère, bon pourtant et fidèle à ses amis, ni même sa famille : « Celui que vous offensez s'est assis sur les fleurs de lys avant que Claveret portât le manteau, et vous n'êtes pas de meilleure maison que son valet de chambre. » Ces attaques étaient plus que grossières, elles portaient à faux ; toutefois les épigrammes littéraires durent blesser plus profondément encore l'amour-propre de Mairet. Ne l'accusait-on pas plaisamment d'avoir causé la mort du libraire assez imprudent pour éditer la *Chryséide ?*

> Ci-dessous gît Jacques Besogne
> Qui, s'étant mis trop en besogne
> Pour le beau poëte Jean Mairet,
> Mourut à son très grand regret.

A force de se prolonger, la querelle se faisait plus personnelle et plus mesquine. Sait-on ce que Corneille se vit reprocher à son tour dans l'*Apologie pour M. Mairet contre les calomnies du sieur Corneille de Rouen ?* D'abord les erreurs historiques et géographiques du *Cid*, ce qui était de bonne guerre ; puis cet air commun, ces habits négligés qui le faisaient ressembler à un bourgeois de Rouen, au témoignage d'un contemporain : « Depuis dix ans qu'on l'a toujours vu dans la cour et dans le grand monde, Mairet a fait plus de dépense en honnêtes débauches et en habits que ne vaudra de votre vie cette magnifique charge, Monsieur l'avocat à la table de marbre de Rouen. » L'*Apologie* était couronnée par une interminable généalogie des Mairet, dont Corneille, tout fraîchement anobli, semblait devoir être ébloui.

Nous avons négligé volontairement plusieurs libelles, dont la plupart, d'ailleurs, ne témoignent guère que de la lassitude croissante du public, étourdi de tant de récriminations vaines : *Epître aux poètes du temps sur leur querelle du Cid.* — *Examen de ce qui s'est fait pour et contre le Cid.* — *Le jugement du Cid, composé par un bourgeois de Paris, marguillier de sa paroisse.* — *L'accommodement du Cid et de son censeur.*

Ces libelles n'ont que peu d'importance dans cette dernière

phase de la querelle, dont Mairet est le héros malheureux. C'est à Mairet que Boisrobert adressait la lettre décisive qu'il le priait de considérer « comme un ordre de Son Eminence » :

« Tant qu'elle n'a connu dans les écrits des uns et des autres que des contestations d'esprit agréables, et des railleries innocentes, je vous avoue qu'elle a pris bonne part au divertissement; mais quand elle a reconnu que de ces contestations naissaient enfin des injures, des outrages et des menaces, elle a pris aussitôt la résolution d'en arrêter le cours. Pour cet effet, quoiqu'elle n'ait point vu le libelle que vous attribuez à M. Corneille, *présupposant par votre réponse,* que je lui lus hier soir, *qu'il devait être l'agresseur*, elle m'a commandé de lui remontrer le tort qu'il se faisait, et de lui défendre de sa part de ne plus faire de réponse, s'il ne lui voulait déplaire; mais d'ailleurs craignant que des tacites menaces que vous lui faites, vous ou quelques-uns de vos amis n'en viennent aux effets, qui tireraient des suites ruineuses à l'un et à l'autre, elle m'a commandé de vous écrire que, si vous voulez avoir la continuation de ses bonnes grâces, vous mettiez toutes vos injures sous le pied et ne vous souveniez plus que de votre ancienne amitié, que j'ai charge de renouveler sur la table de ma chambre à Paris, quand vous serez tous rassemblés [1]. »

On cite d'ordinaire cette lettre comme une charge accablante contre Richelieu. Voyez, dit-on, comment le grand Corneille y est traité. Mais il faudrait savoir si la lettre adressée par Boisrobert à Corneille ne faisait pas les mêmes concessions complaisantes à l'auteur du *Cid* qu'à l'auteur de *Sophonisbe.* Le cardinal impose silence à tous deux sans distinction, et pourquoi? parce que des discussions théoriques et paisibles on a passé aux discussions personnelles et injurieuses. Rien n'autorise à penser que ce ne soit pas la vraie pensée de Richelieu, le vrai secret de sa conduite, car nulle part on ne voit qu'il ait directement excité contre Corneille la guerre odieuse des libelles; partout, au contraire, on le voit réclamer sur ou contre le *Cid*, comme on voudra, un jugement calme et réfléchi.

C'est Boisrobert qui ajoute ensuite, pour son propre compte : « *Jusqu'ici j'ai parlé par la bouche de Son Eminence*; mais pour vous dire ingénument ce que je pense de toutes vos procédures, j'estime que vous avez suffisamment puni le pauvre M. Corneille de ses vanités, et que ses faibles défenses ne demandaient pas des armes si fortes et si pénétrantes que les

1. Lettre du 5 octobre 1637.

rôtres ». Il ne serait pas juste de faire retomber sur Richelieu la responsabilité de cette déclaration ridicule.

Corneille, d'ailleurs, fut vengé du dédain de Boisrobert par l'estime hautement déclarée de Balzac, arbitre respecté des contestations littéraires. Scudéry, qui cherchait partout des juges, voulant trouver partout des alliés, avait eu l'imprudence de solliciter le jugement du solitaire de la Charente. Avec toutes sortes de ménagements, Balzac essaya de lui faire entendre « que c'est quelque chose de plus d'avoir satisfait tout un royaume que d'avoir fait une pièce régulière ». « Il y a, insinuait-il, des beautés parfaites qui sont effacées par d'autres qui ont plus d'agrément et moins de perfection », et « savoir l'art de plaire ne vaut pas tant que savoir plaire sans art ». Sous la plume de Balzac, cet artiste de la période, ces avis ne laissent pas d'être piquants. Quelle fin, du reste, se demande-t-il ensuite, poursuit l'auteur dramatique? N'est-ce pas la satisfaction des spectateurs? En ce cas, Corneille a pleinement réussi, « il a mieux réussi que l'art même », puisqu'il est accusé par Scudéry « de charme et d'enchantement », puisqu'il a trompé toute la cour et tout le peuple, car « la tromperie qui s'étend à un aussi grand nombre de personnes est moins une fraude qu'une conquête ». La conclusion n'est pas moins nette, malgré le balancement calculé des antithèses : « Ainsi, vous l'emportez dans le cabinet, et il a gagné au théâtre. Si le *Cid* est coupable, c'est d'un crime qui a eu récompense; s'il est puni, ce sera après avoir triomphé. »

Il fallait être Scudéry pour ne pas comprendre un tel langage. Décidé peut-être à faire à tous bon visage, il garda « comme une relique », dit Chapelain, l'original de la précieuse lettre. Mais il témoigna la même reconnaissance à l'Académie. S'il ne se croyait sincèrement vainqueur, il tenait à se donner les apparences de la victoire. Cette fois, il ne voulut voir que les critiques, et ne sentit pas qu'elles étaient toutes effacées par un seul mot : « Considérez néanmoins, Monsieur, que toute la France entre en cause avec lui ». Toute la France! Boileau dira seulement « tout Paris » dans les vers que tout le monde sait par cœur :

En vain contre le *Cid* un ministre se ligue :
Tout Paris pour Chimène a les yeux de Rodrigue.
L'Académie en corps a beau le censurer,
Le public révolté s'obstine à l'admirer[1].

1 *Satire IX*.

Et cependant, de cette longue querelle Corneille sortait plus découragé que ses adversaires. Il avait manifesté d'abord une impatience, peut-être ironique, de connaître l'arrêt de l'Académie : « J'attends avec beaucoup d'impatience les Sentiments de l'Académie, afin d'apprendre ce que dorénavant je dois suivre; jusque-là, je ne puis travailler qu'avec défiance, et n'ose employer un mot en sûreté... Je me prépare à n'avoir rien à répondre à l'Académie que par des remerciements[1]. » Puis l'arrêt se faisant attendre, il s'était repenti de sa condescendance, il en avait craint les suites. On le voit alors faire allusion à la « violence » qui lui ferme la bouche, et douter fièrement que le sentiment de l'Académie soit « le sentiment du reste de Paris ». Avec quelque hauteur, il s'écrie alors : « J'ai fait le *Cid* pour me divertir et pour le divertissement des honnêtes gens, qui se plaisent à la comédie. J'ai remporté le témoignage de l'excellence de ma pièce par le grand nombre de ses représentations, par la foule extraordinaire des personnes qui y sont venues, et par les acclamations générales qu'on lui a faites... Le *Cid* sera toujours beau et gardera sa réputation d'être la plus belle pièce qui ait paru sur le théâtre, jusqu'à ce qu'il en vienne une autre qui ne lasse point les spectateurs à la trentième fois[2]. »

Enfin, les *Sentiments de l'Académie* viennent, en 1638, clore définitivement le débat, déjà pacifié par l'ordre formel de Richelieu. Corneille s'avise, un peu tard, de protester, non contre les critiques formulées par les académiciens, mais contre l'empressement qu'ils ont mis à juger le différend avant d'avoir obtenu le consentement formel de l'intéressé. Il voudrait s'expliquer, avoir le dernier mot devant le public des lecteurs, comme il l'a devant celui des spectateurs; mais une volonté souveraine a prononcé; il s'incline : « J'aime mieux les bonnes grâces de mon maître que toutes les réputations de la terre; je me tairai donc, non point par mépris, mais par respect[3]. » Son silence ne dura pas moins de deux ans: il ne le rompit qu'en donnant *Horace* au théâtre. Or, rien ne ressemble moins au *Cid* qu'*Horace*.

Avec ses provocations chevaleresques et ses galants concetti, avec ses duels et ses entrevues, ses récits complaisants de bataille et ses duos d'amour longuement soupirés, le *Cid*, en dépit de la mort du comte, demeure à jamais égayé d'un

1. Lettres à Boisrobert, 15 novembre et 3 décembre 1637, citées par Pellisson.
2. Lettre sans date, citée par Pellisson.
3. Lettre à Boisrobert, du 23 décembre 1637. Voyez l'édition Marty-Laveaux, t. X, p. 428-432.

rayon de jeunesse et de lumière. C'est une pure tragi-comédie, tour à tour épique et lyrique. *Horace* est une tragédie classique, belle d'une beauté sobre et forte, mais plus abstraite. Dans le premier chef-d'œuvre de Corneille une fantaisie plus libre se joue ; le second, moins bien composé peut-être, semble pourtant avoir quelque chose de plus régulier et de plus mûr. Là, nous sommes en plein moyen âge, au seuil de ce monde moderne dont le domaine s'offre infini au poète ; ici, nous rentrons dans le domaine de l'antiquité, où l'on peut trouver à glaner encore, mais qui n'est plus vierge. Qui rendre responsable de ce retour en arrière ? Richelieu, Scudéry et Mairet, l'Académie ? Tous peut-être, à condition qu'on ne les charge point seuls pour décharger Corneille, dont la timidité, au reste, est naturelle, et la lassitude excusable ; à condition surtout qu'on ne déplore pas outre mesure un recul qui fut plutôt un temps d'arrêt, et ne fut nullement, en tout cas, le point de départ de la décadence. Sans parler des personnages et des scènes tragi-comiques que le poète mêle à ses tragédies classiques proprement dites, il suffit de citer *Nicomède* pour prouver qu'il ne renonça jamais tout à fait au « drame », *Don Sanche* pour prouver qu'il ne déserta pas le moyen âge sans espoir de retour. Seulement il a vieilli dans l'intervalle, et le charme du *Cid*, ce je ne sais quoi d'exquis dans le parfait, s'est évanoui.

CHAPITRE IV

Histoire de la pièce. — Le Cid jusqu'à nos jours.

I

LE CID AU XVII[e] SIÈCLE.

Le succès du *Cid* peut se mesurer au nombre d'imitations et même de parodies qu'il fit naître. On en trouverait, croyons-nous, des souvenirs évidents jusque chez ceux qui se déchaînèrent le plus ouvertement contre lui ; on en trouverait de plus frappants encore chez le seul des rivaux de Cor-

neille qui n'ait pas pris parti contre lui, chez Jean Rotrou. A vrai dire, une intimité si étroite unissait les deux amis qu'il n'est point aisé de distinguer ce qui appartient à chacun d'eux. Ainsi *Mélite,* première pièce de Corneille, ressemble fort à l'*Hypocondriaque,* première pièce de Rotrou. Rodrigue n'avait pas encore poussé son beau cri :

> Paraissez, Navarrais, Maures et Castillans...

et déjà le Cléandre de l'*Heureux naufrage* (1634), retrouvant Floronde, qu'il croit avoir perdue, s'était écrié dans un transport de joie vaillante :

> Que le sort désormais arme toute l'Epire,
> Qu'il expose à mon bras quelque chose de pire,
> Que n'exécuterai-je avec ce beau second,
> Et de quel ennemi ne pâlira le front [1] ?

C'est en 1636, l'année même du *Cid*, qu'un valet de capitan parlait, ironiquement, il est vrai, le langage de don Diègue :

> Jamais traître que lui n'a fait rougir ce front;
> Il tache mon honneur, et j'ai part en l affront [2].

C'est en 1636 que le don Sanche des *Deux Pucelles*, outragé dans son honneur, fait entendre cette plainte :

> . . . . O fortune ennemie,
> Quel affront ai-je à craindre après cette infamie [3] ?

Seulement, ici, la situation est renversée, et c'est le vieux don Louis qui se bat pour son fils :

> Ce bras est propre encore à servir mon courage ;
> Sa force passera la promesse de l'âge [4].

1. *Heureux naufrage*, II, 6. On retrouve dans cette pièce jusqu'aux tours familiers à l'auteur du *Cid :*

> A qui possède un charme, il n'est rien d'impossible (II, 4).

2. *Amélie*, III, 1.
3. *Deux pucelles*, I, 4.
4. *Ibid.*, V, 4.

Sont-ce là des imitations, ou des rencontres fortuites, ou des réminiscences d'entretiens et de travaux communs? On ne sait, car les dates exactes sont incertaines; il est certain pourtant qu'en des pièces postérieures de Rotrou les emprunts inconscients abondent.

Voici comment, dans les *Captifs* (1638), deux amants, Tyndare et Philénie, réunis après bien des traverses, se félicitent de leur bonheur :

> Tyndare! — Philénie! — Eh! qui l'eût espéré?
> Quel bonheur m'est rendu! — Quel bien m'est préparé [1]!

N'est-ce pas la coupe, sinon le sentiment, de l'immortel duo des amants au III[e] acte du *Cid?* et don Alvare, dans *Célie* (1645) n'est-il pas de la famille de Rodrigue :

> Je pardonne à mon sang; mais tout autre qu'un frère... [2]?

Pourtant, alors que les critiques de Scudéry et de l'Académie rejetaient Corneille vers la tragédie classique, Rotrou demeurait fidèle à la tragi-comédie, et son exemple contribua peut-être à y ramener son ami plus tard.

Ce n'est pas Rotrou, en tout cas, qui eût jamais songé à continuer ou à refaire le *Cid*, tâche ridicule que s'imposèrent trois auteurs bien oubliés aujourd'hui, Chillac, Urbain Chevreau et Desfontaines.

Timothée de Chillac était juge des gabelles pour Sa Majesté à Beaucaire. Selon les frères Parfaict, sa tragi-comédie, *L'ombre du comte de Gormas et la mort du Cid* [3], ne fut jamais représentée.

« Il est difficile de décider si la conduite et le plan ne sont pas encore au-dessous de la versification, qui est tout à fait pitoyable. L'ombre du comte de Gormas apparaît à sa fille, et la menace de l'arrivée d'un fils qu'on avait cru mort. Ce brave frère de Chimène arrive, tue Rodrigue, combat les Maures, ou les Perses, car il n'importe pas, dit l'auteur, et épouse l'infante. Veut-on voir un échantillon de la poésie? Chimène au commencement de la pièce, se plaint d'être tourmentée

1. *Captifs*, V, 6.
2. *Célie*, III, 8.
3. Imprimée en 1639, chez Billaine et de Luyne, et dédiée au cardinal de Richelieu.

par l'ombre de son père, qui paraît offensée de son mariage avec le Cid, et toutes les nuits, ajoute-t-elle,

Me parle en son silence, et, triste, me reproche
Un sentiment de ladre et une âme de roche [1]. »

On le voit, ce qui a scandalisé ce juge des gabelles, après Scudéry, c'est l'union entrevue, non pas réalisée, à la fin du drame cornélien. Il y a mis bon ordre, et par un remède héroïque : pour punir Chimène coupable, il a frappé Rodrigue.

La Suite et le Mariage du Cid [2], d'Urbain Chevreau, et *La Vraie Suite du Cid* [3], de Desfontaines, sont un peu antérieures, et sont plus dignes, sinon d'arrêter longtemps notre attention, du moins d'exciter notre curiosité. Ecrites au lendemain même de la représentation du *Cid*, dans le but évident d'en explciter le succès, elles ne réussirent pas, et ne pouvaient pas réussir. Ce fut pourtant un personnage en son temps que cet Urbain Chevreau, dont le *Chevrœana* [4] relate pieusement les actes et les paroles, et qui pouvait dépenser plus de soixante mille francs pour sa bibliothèque. Célibataire indépendant, voyageur infatigable, il allait de la cour de Christine, qui l'avait fait secrétaire de ses commandements, à la cour du roi de Danemark, ou de l'électeur palatin, père de Madame, dont il devenait le conseiller indispensable, puis revenait en France, où il fut successivement précepteur et secretaire du duc du Maine, et où se révèle surtout son goût malheureux pour le théâtre [5]. Ce fils d'un avocat de Loudun, né en 1613, mort en 1701, dut peut-être à sa longévité autant qu'à sa confiance en lui-même l'étonnante réputation dont il jouit, et que ne lui méritèrent assurément, ni ses œuvres dramatiques, ni ses œuvres mêlées, profanes ou pieuses, ni ses livres à prétention plus haute, *Tableau de la fortune*, *Histoire du monde*. Fort avisé, il signa seulement d'un C sa tragi-comédie, prudemment anonyme. C'était l'initiale du nom de Chevreau, mais c'était aussi celle de Corneille. Peut-être espérait-il qu'on s'y tromperait.

1. Parfaict, *Histoire du theâtre françois*, t. V, p. 364.
2. Paris, Toussaint Quinet, 1638.
3. Paris, Antoine de Sommaville, 1638.
4. Paris, Delaulne, 1697 et 1700, en deux parties, dédié à la duchesse de Lorraine.
5. Son Théâtre a été publié à Paris de 1637 à 1641, en in-12 et in-4°. Il comcomprend : *La Suite et le Mariage du Cid*, tragi-comédie, 1637. — *L'Avocat dupé*, comédie, 1637. — *La Lucrèce romaine*, tragédie, 1637. — *Coriolan*, tragédie, 1638. — *Les Deux Amis*, tragi-comédie, 1638. — *L'Innocent exilé*, tragédie, 1640. — *Les Véritables Frères rivaux*, tragi-comédie, 1641.

Personne ne s'y trompa et ne pouvait, à vrai dire, s'y tromper. De bonne foi pourtant, Chevreau put croire qu'il avait corrigé l'un des plus visibles défauts du *Cid*, car il avait donné au rôle de l'infante une importance dramatique toute nouvelle. C'est l'intervention de l'infante qui fait le nœud de sa tragi-comédie. Pour rendre cette intervention naturelle et dramatique, il a donné à la princesse toujours hésitante de Corneille une passion ardente, qu'il met aux prises avec l'amour, non moins résolu, de Chimène. Celle-ci dit à Rodrigue, qui la conjure de ne pas « répandre de l'eau » en le voyant partir pour combattre l'infidèle :

Vous serez assuré d'en être le vainqueur,
S'il ne résiste pas plus longtemps que mon cœur.

Quant à l'infante, elle brûle ouvertement pour le même Rodrigue :

S'il n'est roi de naissance, il l'est bien de mérite.

Rodrigue part, se bat et triomphe en l'espace de deux actes, pendant que le vieux don Diègue se lamente de ne pouvoir combattre à ses côtés :

Maintenant, par malheur, ma vigueur me délaisse ;
Je n'ai presque plus rien, n'ayant plus de jeunesse,
Sinon un peu de sang, mais de telle façon
Que tout ce que j'en ai n'est plus rien qu'un glaçon.

C'est ainsi que Chevreau continue Corneille ! Qui le croirait ? il ose refaire le merveilleux récit de Rodrigue, et comment le refait-il !

Ils nous serrent de près, nous forcent, nous atteignent ;
Les uns sont massacrés, et les autres les craignent ;
Tous sont au désespoir, chacun quitte son rang,
Et, pâle, voit rougir la terre de son sang.
Mais la nuit par bonheur, avecque ses ténèbres,
Finit leur entreprise et nos plaintes funèbres.
Bref, Sire, on perdit tout parce qu'on craignit tout.

Mais Rodrigue transforme la défaite en victoire, et la mort

du roi ennemi lui fournit le prétexte d'encadrer quelques stances dans ses froids alexandrins :

Étrange arrêt des destinées !
Les princes meurent comme nous...
Si la mort abat les images.
Elle en veut aux originaux.

Les originaux, ce sont les dieux. Il faut avouer que dans cette pièce ils n'ont pas grand lieu d'être fiers de leurs « images » terrestres. La fille du roi se rend coupable de la plus lâche trahison : secondée par le piteux don Sanche, elle annonce que Rodrigue est mort, et frappe ainsi sa rivale au cœur :

Ceci la portera dedans le monument.

Son calcul odieux est déçu. Après avoir appelé la mort, après avoir exhorté ses soupirs « ainsi que des vipères » à la lui donner, Chimène se retrouve en face de Rodrigue bien vivant, et son émotion trahit son amour, et Rodrigue à son tour, « captif » de Chimène, manifeste toute l'ardeur de son « brasier », se lamente, se pâme presque avec elle :

Elvire, je suis mort, si ma Chimène est morte !

Telle fille, tel père : le roi n'est qu'un despote indolent, capricieux et ingrat, qui se sert de Rodrigue et a peur de lui : « Son crédit m'épouvante ». Sa colère, quand il apprend l'amour de l'infante, est vraiment puérile, et les effets en sont tout à fait incompréhensibles. En vain Rodrigue proteste de son innocence et de son désintéressement ; il reçoit l'ordre de se déclarer à l'infante, et, quand il a obéi, la fureur du roi, témoin caché de cette épreuve bizarre, s'accroît encore! Arrêté, malgré les réclamations de don Diègue et de Chimène, le héros est jeté en prison. Chimène l'y suit : dans un duo trop apprêté pour être touchant, les deux amants s'y renvoient des couplets et des refrains symétriques :

RODRIGUE.

Le roi me fait captif, mais sache que mon âme
Est plus captive que mon corps.

CHIMÈNE.

Le roi te fait captif, mais sache que mon âme
Est plus captive que ton corps.

Bientôt son innocence est reconnue, mais il n'est pas au terme de ses épreuves : il lui faut encore désarmer le triste don Sanche, qui a mis l'épée à la main, essuyer les déclarations passionnées de l'infante, presser Chimène qui hésite, et n'est décidée que par l'intervention du roi :

A ses feux violents n'opposons plus de glace,
Et ne différons plus à lui rendre la place.

Nous avons cru devoir donner une analyse[1] de cette œuvre, détestable en elle-même, mais curieuse par les réflexions qu'elle fait naître. Qu'un chef-d'œuvre heureux soit imité, repris en sous-ordre, continué, jusqu'à ce que le succès s'en épuise, cela n'a rien que d'assez ordinaire; on en a vu bien des exemples fameux.

Mais qu'on le reprenne pour appliquer certaines critiques, pour donner raison à certains censeurs en crédit, ceci est plus rare. Or l'intention critique est aussi manifeste dans la pièce de Desfontaines que dans celle de Chevreau, car Desfontaines n'a pas été moins choqué par le dénouement, ou plutôt par l'absence de dénouement, du *Cid;* il n'a pas moins naïvement cru à la nécessité de rendre plus vraisemblable, partant plus morale, l'union projetée de Chimène et de Rodrigue. Dans ce but, il a compliqué l'intrigue, multiplié les incidents, enchevêtré les passions, si bien qu'au lieu d'un mariage il nous en offre trois.

Ce n'était pas assez que Chimène fût aimée par Rodrigue et don Sanche, Rodrigue par Chimène et l'infante; il a voulu que le roi lui-même fût épris de Chimène, et que Rodrigue, par surcroît, ait touché le cœur d'une jeune princesse musulmane.

De là une situation qui confine au comique : le roi, pour avoir Chimène, s'efforce de décider Rodrigue à épouser l'infante; l'infante, pour avoir Rodrigue, essaye de persuader à Chimène que la couronne lui siérait à merveille; entre ces personnages don Sanche promène son lamentable amour, et

1. Les frères Parfaict n'en ont donné qu'un sommaire assez peu exact.

la jeune musulmane ses fureurs. Jusqu'à ce moment, Chimène s'est obstinée dans sa fidélité :

Madame, vous savez comme j'ai combattu,
Avant que de céder à cette violence
Où son amour fit moins que mon obéissance.
Je résistai longtemps, mais enfin, malgré moi,
Il fallut obéir aux volontés du roi;
Il fallut oublier son crime et ma vengeance :
Votre père Fernand me mit en sa puissance,
Et, puisque je me suis rendue à cet effort,
Ses fers achèveront et ma vie et mon sort...
... Si jamais ce front doit porter la couronne,
Il faudra que ce soit le Cid qui me la donne.

Elle est inquiète pourtant : depuis longtemps elle est sans nouvelles de Rodrigue ; l'aurait-il oubliée ? Saisissant l'occasion, et renonçant à plaider sa propre cause, don Sanche plaide la cause du roi, mais sans chaleur comme sans succès :

Le temps vous fera mieux digérer mes avis.

Il se retire donc, et rend compte au roi de sa mission inutile :

Sire, j'aurais plutôt apprivoisé des ours.

Avant de partir, cependant, il laisse au cœur de Chimène un soupçon jaloux : serait-il vrai que Rodrigue aimât Chériffe, infante de Cordoue? Voici justement que Chériffe paraît, suivie de Rodrigue et de princes mores prisonniers : trompée par un billet mal interprété, et croyant à l'amour du Cid, elle lui a livré sa patrie, elle a trahi pour lui Sphérante, prince de Tolède, son fiancé. Rodrigue la repousse, Chimène repousse Rodrigue, et pourtant ne peut s'empêcher de l'aimer encore :

Il est toujours Rodrigue, et moi toujours Chimène.

Tous veulent mourir; seul, le roi, politique ingénieux, tient à sa solution paisible, épouser Chimène et donner l'infante, sa sœur, à Rodrigue :

Vous, ma sœur, acceptez son amour et ses vœux,
Et, pour toute raison, sachez que je le veux...

Il faut résolument que j'épouse Chimène.
Aux princes comme moi ce qui plaît est permis.

Le croirait-on? C'est Rodrigue lui-même qu'il supplie de le servir près de celle qu'ils aiment tous deux, et Rodrigue accepte ce rôle avec une étrange facilité :

Si j'ai beaucoup d'amour, j'ai bien plus de respect.

Ici, Chimène se redresse, indignée de ce marché honteux, qu'elle rougirait de subir.

Sire, Rodrigue est libre; il peut m'abandonner...
— Bien, Madame, mes soins ne vous ennuieront plus.

Que dire de ce roitelet qui tantôt s'avilit, tantôt s'emporte, grand enfant qui change de résolution à toute heure, se promet d'oublier Chimène, et presque aussitôt envoie Rodrigue près d'elle :

Rodrigue, rends Chimène à mes vœux moins contraire :
Va fondre les glaçons qu'elle a dedans le sein.

Mais que dire surtout de ce héros dégénéré, indigne « serviteur » de Chimène, qui se confond en explications piteuses, proteste que, s'il l'abandonne, c'est par un excès d'amour, pour l'élever au trône, et ne sait que gémir, en des monologues lyriques, pâles copies des stances du *Cid* :

Si j'écoute l'amour, je m'acquiers une haine,
Et si je sers mon prince, il faut perdre ma reine...
Pour être généreux faire une lâcheté,
Et pour être fidèle une infidélité..
Donne à ton roi ta vie, et ton cœur à Chimène,
Et tu contenteras le devoir et l'amour.

La situation est inextricable, et ne peut plus se dénouer par de beaux coups d'épée, comme dans le *Cid*. Il faut que don Sanche et Sphérante se dévouent pour improviser un dénouement : don Sanche a rendu la raison à Chériffe furieuse, et Chériffe est reconnaissante; l'amant malheureux

de Chimène et l'amante désespérée de Rodrigue semblent faits pour se comprendre. Quant au prince de Tolède, avec une promptitude toute méridionale, il aime l'infante à première vue; l'infante ne laisse pas d'être embarrassée :

> Que ferons-nous, mon cœur? Ce prince est bien aimable
> Rodrigue l'est aussi, mais il est moins traitable.

Est-il besoin d'ajouter que le roi marie l'infante au prince de Tolède, et Chériffe à don Sanche, qu'enfin, triomphant de sa propre passion, il rend Chimène à Rodrigue, qui ne la méritait guère.

C'est en 1637 et 1638 que se jouaient et s'imprimaient ces tragi-comédies, destinées, croirait-on, à mieux faire sentir de quelle hauteur Corneille s'élevait au-dessus de ses contemporains. Ces « suites » qui, dans la pensée de leurs auteurs, devaient amoindrir le succès du *Cid* en le partageant, le grandissaient. De même, les parodies ne purent qu'attester sa popularité persistante. Au moment où Chevreau et Desfontaines le corrigeaient, Boisrobert le parodiait devant Richelieu : « Pour divertir le cardinal et contenter en même temps l'envie qu'il avait contre le *Cid*, Boisrobert le fit jouer devant lui au ridicule par les laquais et les marmitons; entre autres choses, en cet endroit où don Diègue dit à son fils : « Rodrigue, as-tu du cœur? » Rodrigue répondait : « Je n'ai que du carreau[1]. » Bouffonnerie grotesque, qui ne pouvait atteindre Corneille. Longtemps après, il fut plus sensible aux spirituelles parodies de Racine dans les *Plaideurs* : « J'ai vu feu M. Corneille fort en colère contre M. Racine pour une bagatelle; tant les poètes sont jaloux de leurs ouvrages. M. Corneille avait dit de don Diègue :

> Ses rides sur son front ont gravé ses exploits[2].

M. Racine, par manière de parodie, s'en joua dans les *Plaideurs*, où il dit d'un sergent (acte Ier, scène 1re) :

> Ses rides sur son front gravaient tous ses *exploits*.

1. Tallemant des Réaux, *Historiettes*. t. II, p. 395
2. *Cid*, I, 1.

« Quoi ! disait M. Corneille, ne tient-il qu'à un jeune homme de venir tourner en ridicule les plus beaux vers des gens[1] ? » « L'offense n'était pas grave, observe Louis Racine, mais il n'était pas de bonne humeur[2]. » C'est que l'intention moqueuse était manifeste, d'autant plus que ce trait n'était pas le seul; dans la même comédie, Chicaneau dit à sa fille Isabelle :

> Ah! tu seras un jour l'honneur de ta famille;
> Tu défendras ton bien. Viens, mon sang, viens, ma fille[3].

C'est à Racine encore, mais à Racine aidé de Furetière et du grave Boileau, que l'on a souvent attribué le *Chapelain décoiffé*, parodie de quelques-unes des plus belles scènes du *Cid*. Dans le catalogue des œuvres de Boileau, dressé par lui, et publié dans l'édition de 1713, on lit :

« J'avoue pourtant que dans la parodie des vers du *Cid*, faite sur la perruque de Chapelain, qu'on m'attribue encore, il y a quelques traits qui nous échappèrent, à M. Racine et à moi, dans un repas que nous fîmes chez Furetière, auteur du dictionnaire, mais dont nous n'écrivîmes jamais rien ni l'un ni l'autre : de sorte que c'est Furetière qui est proprement le vrai et l'unique auteur de cette parodie, comme il ne s'en cachait pas lui-même. »

Le *Menagiana* se trompe donc lorsqu'il attribue cette parodie à Boileau seul, désireux de divertir le président de Lamoignon, que Boileau connut plus tard, et le *Carpenteriana* se trompe de même lorsqu'il l'attribue à Linière, qui probablement y a pris sa part. Interrogé sur ce point par Brossette, Boileau avait dissipé toute incertitude :

« A l'égard du *Chapelain décoiffé* c'est une pièce où je vous confesse que M. Racine et moi avons eu quelque part; mais nous n'y avons jamais travaillé qu'à table, le verre à la main. Il n'a pas été proprement fait *currente calamo*, mais *currente lagena*, et nous n'en avons jamais écrit un seul mot. Il n'était point comme celui que vous m'avez envoyé, qui a été vraisemblablement composé après coup, par des gens qui avaient retenu quelques-unes de nos pensées, mais qui y ont mêlé des bassesses insupportables. Je n'y ai reconnu de moi que ce trait :

1. *Menagiana.*
2. *Mémoires sur la vie de Jean Racine.*
3. *Plaideurs*, II, 3.

Mille et mille papiers dont ta table est couverte,
Semblent porter écrit le destin de ma perte ;

et celui-ci :

En cet affront, La Serre est le tondeur,
Et le tondu, père de la Pucelle.

Celui qui avait le plus de part à cette pièce, c'était Furetière, et c'est de lui :

O perruque, ma mie,
N'as-tu donc tant vécu que pour cette infamie [1]? »

Est-ce une véritable parodie qu'*Arlequin, lingère du Palais*, donné en 1632 par les comédiens italiens ? On y travestissait en langage burlesque, avec une scène de la *Galerie du Palais*, une scène du *Cid*, celle de la première entrevue (III, 4); mais Arlequin, qui jouait seul le double rôle de Chimène et de Rodrigue, s'appliquait seulement à tourner en ridicule la démarche et le ton de la Champmeslé, comme Molière, dans l'*Impromptu*, tournait en ridicule la diction emphatique de Beauchâteau :

Percé jusques au fond du cœur, etc. [2]

Beauchâteau succédait à Mondory, qui créa le rôle de Rodrigue [3]. On a conservé le souvenir d'un autre Rodrigue au XVIIe siècle : ce Rodrigue idéal fut le fils de Michel Boyron, dit Baron, qui lui-même jouait don Diègue, mais en « brutal », selon le témoignage de Tallemant [4]. « En jouant dans le *Cid* le rôle de don Diègue, il repoussa du pied son épée, que le comte de Gormas lui avait fait tomber des mains, et en rencontra la pointe, qui le blessa. Cette blessure lui parut si légère qu'il la négligea ; la gangrène s'y mit au bout de quelques jours. On lui annonça qu'il fallait lui couper la jambe,

1. Lettre à Brossette, 10 décembre 1701.
2. *Impromptu de Versailles*, sc. 1.
3. La Villiers jouait Chimène, et la Beauchâteau l'Infante. Il est probable mais non certain, que d'Orgemont jouait don Diègue.
4. *Historiettes*, t. VII, p. 175.

mais il ne voulut pas y consentir, donnant pour raison qu'un roi de théâtre se ferait huer avec une jambe de bois et qu'il aimait mieux mourir que de souffrir cette opération[1]. » C'est en 1655 qu'il mourut de cette « étrange façon », le mot est encore de Tallemant. Plus de soixante ans après, en 1720, son fils jouait encore Rodrigue, et lançait encore fièrement le beau cri : « Je suis jeune, il est vrai... » Interrompu par les rires du public, mais nullement déconcerté, il reprenait le fameux hémistiche, il affectait d'y appuyer, comme par une sorte de bravade, il reconquérait son public, et les rires se changeaient en bravos. Seulement, les forces physiques trahissaient parfois son talent toujours jeune, et Rodrigue, tombé aux pieds de Chimène, ne pouvait se relever qu'avec l'aide de deux valets de théâtre.

Pendant tout le XVII[e] siècle, le succès du *Cid* ne subit pas d éclipse.

Il est de bon ton de louer et de citer le *Cid*, de le faire servir d'ornement aux fêtes privées ou publiques. Parmi les mérites de la nymphe Déiopée, Scarron met au premier rang celui-ci :

> *Le Cid* du poète Corneille,
> Elle le récite à merveille[2].

M. de Montauban donne-t-il un bal à sa « maîtresse », le *Cid* en est la grande attraction, comme on dirait aujourd'hui :

> Bref, j'ai su d'un ami fidèle,
> Que l'assemblée était fort belle,
> Et même l'on m'a fait récit
> Qu'on y représenta le *Cid*[3].

Les comédiens du Marais et de l'hôtel de Bourgogne, la troupe de Molière, le jouèrent tour à tour[4]. Même au temps où la faveur croissante de Racine reléguait dans l'ombre la plupart des œuvres de son vieux rival, le *Cid* n'avait pas vieilli, et repa-

1. Lemazurier, *Galerie des acteurs du Théâtre-Français.*
2. *Virgile travesti*, I 1 (1653).
3. Loret, *Gazette rimée*, samedi 11 janvier 1653
4. Le Registre de Lagrange mentionne quatre représentations du *Cid* en 1659, deux en 1679 ; de 1680 à 1715, le *Cid* est représenté deux cent dix-neuf fois à la ville, et vingt-trois fois à la cour.

raissait avec le même éclat sur la scène, à la ville et à la cour. Dans les dernières années de ce grand règne, dont la fin fut si lugubre, il était comme un vivant souvenir des temps héroïques, où la victoire souriait aux jeunes capitaines de la France. En 1709, par exemple (19 janvier), au plus fort du rigoureux hiver qui obligeait les comédiens à fermer leur théâtre « à cause du froid excessif et du peu de monde qui vient à la Comédie », on jouait, par ordre, à Versailles, Le *Cid* et le *Ballet extravagant,* mais les comédiens, déjà partis, recevaient contre-ordre en chemin, « à cause de l'anniversaire de feu la reine mère [1] ». On avait oublié cet anniversaire; on s'en souvint à temps, et l'on eut quelque mérite à s'en souvenir, car la reine mère était morte depuis plus de quarante ans.

A ceux qui parlaient en souriant d'*Agésilas* et de *Suréna* les admirateurs fidèles de Corneille opposaient victorieusement le *Cid.* Fidèle entre les fidèles, M[me] de Sévigné semble s'être assimilé la substance même de l'œuvre qui avait ébloui sa jeunesse : en mainte circonstance de sa vie, en maint passage de sa correspondance, les citations du *Cid* lui remontent naturellement à la mémoire, on devrait dire au cœur. Tel vers,

Et le combat finit, faute de combattants

est appliqué, quatre fois au moins, avec bonheur [2]. La tendre plainte de Rodrigue : « Chimène, qui l'eût cru? » devient ironique lorsqu'il s'agit de la charge de grand maréchal des logis donnée à M. de Thianges, et grave, lorsqu'il s'agit de la mort du roi d'Angleterre [3]. Que « le petit Daquin » soit nommé premier médecin, qu'il y ait une nouvelle promotion de maréchaux, que les intrigues de cour élèvent un parvenu à un poste qu'il est mal fait pour remplir, ou qu'on refuse à son fils le grade qu'elle ambitionne pour lui, elle se console de tout en jugeant tout avec indépendance, en répétant :

La faveur l'a pu faire autant que le mérite [4].

1. Despois, *Le théâtre sous Louis XIV.*
2. Lettres des 20 février 1671, 6 mai et 5 novembre 1676, 14 juillet 1680.
3. Lettres des 19 décembre 1670 et 25 février 1685.
4. Lettres des 22 avril 1672, 31 juillet et 6 août 1675. Voyez aussi les lettres des 27 novembre 1673, 9 août 1675 et 4 septembre 1680.

« Je suis précisément comme Chimène pour cette place de chevau-légers :

J'en demande la place, et crains de l'obtenir;

et j'y ajoute encore :

Mon unique souhait est de ne rien pouvoir..

« Il est arrivé que le même jour j'ai pu être assurée, comme Chimène, de ne rien obtenir. M. de la Tour, Torcy, Vitry, si vous voulez, avec quatre-vingt mille francs comme nous, l'a emporté :

La faveur l'a pu faire autant que le mérite :
Vous choisissant, peut-être on eût pu mieux choisir;
Mais le roi m'a trouvé plus propre à son désir [1]. »

Elle qui se nourrissait des livres substantiels de Nicole, elle devait faire exception pour le *Traité de la Comédie* (1659) où les critiques ne sont pas épargnées au *Cid* [2]. Disciple maladroitement zélé de Port-Royal, le prince de Conti, cet ancien frondeur devenu dévot, jugeait avec rigueur Rodrigue, amoureux et duelliste, double crime à ses yeux. « Rodrigue n'obtiendrait pas le rang qu'il a dans la comédie, s'il ne l'eût mérité par deux duels, en tuant le comte et en désarmant don Sanche; et si l'histoire le considère davantage par le nom de *Cid* et par ses exploits contre les Maures, la comédie l'estime beaucoup plus par sa passion pour Chimène et par ses deux combats particuliers. Le récit même de la défaite des Maures y est fort ennuyeux et peu nécessaire à l'ouvrage, étant certain qu'il n'y avait nulle rigueur en ce temps-là contre les duels, et n'y ayant pas d'apparence que la sévérité du roi de Castille fût si grande en cette matière, contre la coutume de son siècle, qu'il n'en pût bien pardonner deux par jour, même sans le prétexte d'une victoire aussi importante [3]. » Mais quoi! Bossuet lui-même, dans ses *Maximes sur la comédie*, n'allait-il pas jusqu'à juger le *Cid* un dangereux spec-

1. Lettres à Guitaut, 26 janvier et 9 février 1683.
2. Chapitres VI et VII.
3. *Traité de la comédie et des spectacles selon la tradition de l'Église*, 1667

tacle « Dites-moi, que veut un Corneille dans son *Cid*, sinon qu'on aime Chimène, qu'on l'adore avec Rodrigue, qu'on tremble avec lui lorsqu'il est dans la crainte de la perdre, et qu'avec lui on s'estime heureux lorsqu'il espère de la posséder? »

A ces critiques mesquines on préfère encore les critiques pédantesques de l'abbé d'Aubignac. Le fougueux adversaire de *Sertorius* et d'*Œdipe* n'est pas, en somme, trop défavorable au *Cid*. Il prétend, sans doute, que « la pièce n'est pas finie [1] », mais volontiers il tempère le blâme par l'éloge : « Il n'y a point d'apparence que Rodrigue, tout sanglant du meurtre du père de Chimène, aille rendre visite à cette fille, ni qu'elle la reçoive; et néanmoins leur conversation est remplie de si beaux sentiments que plusieurs n'ont pas connu ce défaut, et que ceux qui l'ont reconnu l'ont toléré... Quand don Sanche apporte son épée à Chimène, il ne doit pas souffrir qu'elle s'emporte à de longues plaintes par la fausse croyance que Rodrigue est mort, dont il la peut détromper par une seule parole; mais ce qu'elle dit est si agréable qu'on ne voudrait pas que don Sanche fût plus prudent et qu'il eût fait perdre un si beau discours... Les stances de Rodrigue, où son esprit délibère entre son amour et son devoir, ont ravi toute la cour et tout Paris [2]. » Voilà le mot juste : tout un siècle a été ravi par le *Cid;* tout un siècle a aimé en lui le souvenir de sa brillante jeunesse.

II

LE CID AU XVIII[e] SIÈCLE.

A mesure que ce souvenir s'efface et qu'un nouvel âge commence, les beautés touchent moins une génération qui ne se reconnaît plus en ce tableau héroïque, les défauts s'accusent davantage. Après Fénelon [3], qui appartient déjà au XVIII[e] siècle, les critiques du XVIII[e] siècle proprement dit n'admirent plus qu'avec toutes sortes de réserves. Voltaire amoindrit Corneille, sous prétexte de le commenter, s'applique à signaler ses emprunts, souvent imaginaires, et pourtant, commençant par

1. *Pratique du théâtre*, II, 9.
2. *Ibid.*, IV, 2; IV, 4.
3. *Lettre à l'Académie*, ch. de la tragédie

le *Cid* son commentaire des chefs-d'œuvre, dans cette lune de miel de l'éditeur, est indulgent encore au poète. Son disciple Vauvenargues ne pardonne pas si aisément à ce qui choque sa délicatesse trop irritable [1]. L'opinion se répand que Corneille est un bien vieux poète, presque un barbare, presque un Shakspeare (c'est tout dire alors), et qu'il convient de lui préparer un habit décent pour le présenter dans le monde. Par exemple, le soufflet reçu par don Diègue est bien brutal; on l'a remplacé d'abord par un geste menaçant de don Gormas, un gant à la main; maintenant don Gormas, plus civilisé, se contente d'effleurer de son gant le bras de don Diègue. Le cri célèbre : « Paraissez, Navarrais, etc., » paraît trop emphatique; on le supprime. On corrige, on coupe, et, qui pis est, on ajoute.

Le premier profanateur fut J.-B. Rousseau : pendant son exil de Bruxelles, il publia une « restitution » du *Cid*. Jugeant inutile le rôle de l'infante, il l'avait coupé purement et simplement; cette coupure en entraînait d'autres, fort considérables; ainsi disparurent les rôles de Léonor et du page, et les parties du rôle de Chimène où celle-ci parle à l'infante, soit 7 scènes et 350 vers. Il n'en avait coûté, observait naïvement Rousseau, que quatre vers de supplément. « Au deuxième acte, c'est en tête de la scène entre don Fernand, don Arias et don Sanche, que se place, assez gauchement, la liaison ajoutée par l'éditeur :

Quoi! me braver encore après ce qu'il a fait!
Par la rébellion couronner son forfait!

Enfin, au commencement de la dernière scène de l'ouvrage, ces deux vers dits par l'infante :

Sèche tes pleurs, Chimène, et reçois sans tristesse
Ce généreux vainqueur des mains de ta princesse,

sont remplacés par ceux-ci, que prononce don Fernand :

Approche-toi, Rodrigue, et toi, reçois, ma fille,
De la main de ton roi, l'appui de la Castille [2].

1. Voyez Vauvenargues, *Réflexions critiques sur quelques poètes*.
2. Notice de l'édition Marty-Laveaux. t. III. p. 50.

Il est permis de préférer le texte de Corneille. Bientôt on alla plus loin dans cette voie, on retrancha toute la première scène entre Elvire et Chimène, et la scène suivante, où l'infante paraît, étant sacrifiée déjà, l'on fit commencer la pièce à la scène 3, c'est-à-dire à la scène de la querelle. Ce début nouveau avait sans doute une plus brusque fierté; mais combien l'intérêt dramatique y perdait! Ces deux personnages mis si tôt aux prises n'étaient plus que des courtisans quelconques : on ne savait plus que la fille de l'un d'eux, Chimène, aimait Rodrigue, le fils de l'autre. C'est ce qu'observe fort bien Lekain dans l'édition raisonnée du *Cid* qu'il publia en 1764, et où il rétablissait la première scène . « Cette scène n'existant plus, il était impossible que le spectateur prît un intérêt bien vif à la querelle suscitée, un moment après, entre les pères de ces deux amants ». Par des raisons analogues, il justifiait la scène 1re de l'acte IV, (entre Elvire et Chimène), également supprimée avec le rôle d'Elvire tout entier : « Cette scène était d'autant plus nécessaire qu'elle prépare d'une manière admirable tout ce que le spectateur doit éprouver de plus flatteur pour Rodrigue et d'intéressant pour Chimène ». Pourquoi faut-il que ce même Lekain, qui comprenait ainsi Corneille, et renouvelait au théâtre la gloire des Mondory et des Baron [1], ait éprouvé lui-même le besoin de corriger et de compléter le texte qu'il défendait contre d'autres outrages? Citons un seul exemple de ces additions malheureuses. Pour préparer la scène de la seconde entrevue, Lekain avait généreusement prêté à Corneille quelques vers, dont Corneille n'eut pas lieu d'être fier :

ELVIRE.

Madame, c'est assez d'éteindre votre flamme :
Rodrigue est trop puni, s'il n'est plus dans votre âme.

CHIMÈNE.

S'il n'est plus dans mon âme! Ah ciel! tu peux penser
Que jamais.....

ELVIRE.

Il vient.

1. Dans ce rôle de Rodrigue, on peut citer, au XVIIIe siècle, au-dessous de Lekain, Dufresne et Dubois; dans le rôle de Chimène, successivement, au-dessous de Mlles Gaussin et Desgarcins, Mlles Quinault, de Clèves, Connell, Mmes Poisson et Drouin, Mlles Hus, Simon, etc. Dans celui de don Diègue, le pathétique Vanhove, qui arrachait des larmes de tous les yeux, et Brizard.

CHIMÈNE.

Dieux! fuyons sans balancer [1].

Lekain, du moins, ne prenait ainsi la mesure de Corneille qu'après s'être incliné devant lui. Que dire du sieur Tronchin, de Genève, qui, dans ses *Récréations dramatiques* [2] (singulières récréations!) retranchait, sans hésiter, six cents vers au texte, et sur les vers survivants n'en modifiait guère moins de cinq cents?

Et pourtant, ces inventions même l'attestent, le *Cid* n'avait pas cessé d'être populaire : on ne s'occupe point de remanier une œuvre devenue indifférente. De 1680 à 1789, lè *Cid* est représenté 445 fois à la ville (219 fois sous Louis XIV, 177 fois sous Louis XV, 49 fois sous Louis XVI) et 42 fois à la cour (23 fois sous Louis XIV, 13 fois sous Louis XV, 6 fois sous Louis XVI) [3]. Il y a une décroissance proportionnelle marquée dans le nombre des représentations, surtout des représentations à la cour, et cette décroissance est significative; mais enfin le *Cid* occupe un des premiers rangs parmi les pièces de l'ancien répertoire, et dans plus d'une occasion solennelle, on le choisit de préférence. Le 9 août 1790, par exemple, c'est le *Cid* que donnent les comédiens, avec *Pygmalion*, au profit de la veuve de J.-J. Rousseau, et l'on a la lettre de remerciement de Thérèse Levasseur.

Il est naturel que la crise révolutionnaire ait un peu rejeté dans l'ombre ce drame tout désintéressé : aussi ne joua-t-on que 17 fois le *Cid* de 1789 à 1799; mais une de ces représentations, celle du 30 avril 1791, fut exceptionnellement brillante : Talma y tenait le rôle de Rodrigue, Monvel celui de don Diègue, Mlle Desgarcins, celui de Chimène. En pleine Terreur, l'auteur de l'*Ami des lois*, Laya, faisant tête à l'orage que sa pièce avait soulevé, écrivait dans une lettre aux citoyens législateurs (1793) : « Comment se justifiera-t-elle, cette Commune, d'oser regarder et de faire courir les comédiens comme ses valets, de les avoir mandés, il y a quatre jours, pour les tancer de ce qu'ils venaient de représenter le *Cid*, tandis qu'elle tolère sur d'autres théâtres et le *Cid* et l'*Orphelin de la*

1. Réflexions grammaticales respectueusement hasardées sur quelques endroits de la tragédie du *Cid*, publiées avec les *Mémoires* de Lekain en 1825.

2. *Mes Récréations dramatiques* (Genève, 1779-1784, 5 vol. in-8°), ou choix des principales tragédies du grand Corneille, auxquelles on s'est permis de faire des retranchements, etc.

3. Nous empruntons à un travail de M. Despois ces chiffres qu'on peut voir au tome VIII du Racine de M. Mesnard.

Chine[1]? » Sait-on ce qui avait alarmé la Commune dans le *Cid?* c'est la présence d'un roi, pourtant bien débonnaire.

III

LE CID AU XIXe SIÈCLE.

Au contraire, la crise passée, le chiffre des représentations se relève : sous le Directoire, le Consulat et l'Empire, pendant une période de quinze années seulement, il s'élève à 196, dont 5 à la cour. Napoléon était, on le sait, admirateur passionné de Corneille, et, dans son admiration, allait jusqu'à vouloir justifier le rôle de l'infante [2]. Le 1er janvier 1806, il renouvela une tentative qui avait échoué en 1737 et 1741 : devant lui à Saint-Cloud, le *Cid* fut joué dans son intégrité par une troupe où le rôle de l'infante était tenu par Mlle Georges, entourée de Talma (Rodrigue), Monvel (don Diègue), Lafon (le roi), Mlle Duchesnois (Chimène). « Malgré cette admirable composition de troupe, dit M. Marty-Laveaux, l'épreuve ne fut pas favorable, et l'infante ne parut pas au Théâtre français. » Lors des débuts de Mlle Rachel dans le rôle de Chimène (22 janvier 1842), on n'osa rétablir que la scène d'Elvire et Chimène. Enfin, le 4 octobre 1872, pour les débuts de M. Mounet Sully et de Mlle Rousseil, le texte complet du *Cid*, tel qu'il était du vivant de Corneille, fut rétabli par M. Perrin, aux applaudissements du public lettré. Toutefois, d'excellents juges, comme M. Francisque Sarcey, ont persisté à croire que le rôle mal venu de l'infante ralentissait le mouvement de la pièce et en refroidissait l'intérêt dramatique.

En tout cas, sous sa forme incomplète, comme sous sa forme véritable et définitive (au moins en ce qui concerne les éditions nouvelles), le *Cid* n'a pas cessé d'être en possession de la faveur publique. De 1789 à 1870, il est représenté 408 fois, 37 fois seulement de moins que pendant la période antérieure (1680-1789). Une remarque peut être faite, toutefois : le *Cid* est joué à la ville 86 fois de 1814 a 1830; 75 fois, de 1830 à 1848; 9 fois, de 1848 à 1851; 30 fois, de 1851 à 1870. Mais pas une seule fois il n'est joué à la cour.

1. Etienne et Martainville, *Histoire du théâtre français.*
2. Voyez plus haut, p. 55.

Mieux établi, le texte de Corneille est étudié de plus près et plus à fond. La savante édition de M. Marty-Laveaux [1] sert de base solide à la nôtre, comme elle en doit servir à toutes les éditions particulières du *Cid*. Au premier rang de celles-ci, nous signalerons l'édition vraiment modèle de M. Larroumet [2], maître de conférences à la Sorbonne. Nous ne pouvions songer à faire mieux; mais nous avons essayé de faire autrement.

Comment oublier enfin qu'à l'heure où paraîtra ce livre, le *Cid* de M. Massenet [3], représenté à l'Opéra (décembre 1885) aura donné un regain de popularité au *Cid* du vieux Corneille? Ne verrons-nous jamais sur la même scène le *Cid* d'un autre musicien de talent, Bizet, œuvre posthume condamnée à rester inconnue? Le *Cid* de Corneille est, d'ailleurs, pour ainsi dire, un opéra tout fait; il n'y manque guère que la musique : duos, monologues, récitatifs lyriques y sont tout naturellement découpés, et l'on ne s'étonne pas que beaucoup de compositeurs [4], surtout à l'étranger, l'aient porté au théâtre.

Cette histoire du *Cid* ne serait pas complète, si l'on oubliait deux œuvres que l'œuvre cornélienne a inspirées, indirectement, il est vrai, *le Cid d'Andalousie*, de Pierre Lebrun (1825), et *la Fille du Cid*, de Casimir Delavigne (1839).

L'auteur de *Marie Stuart* (1820) n'a pas choisi pour héros le vrai Cid, le Cid de Valence, mais bien le Cid d'Andalousie, don Sancho Ortiz, qui vivait sous don Sanche IV de Castille (1284). Sa pièce, imitée de deux pièces espagnoles, dont une est de Lope de Vega, parut extraordinairement hardie aux censeurs de la Restauration : au point de vue littéraire, la scène du banc [5] préludait au duo d'amour du cinquième acte d'*Hernani* ; l'autorité de Talma et de Mlle Mars ne suffi-

1. *Les grands écrivains de la France,* Corneille, 12 vol.
2. Garnier, 1880.
3. L'œuvre de M. Massenet a été composée sur un livret de M. Gallet et charpentée, dit-on, par M. Dennery. On s'en aperçoit à certaines nouveautés ainsi, Chimène éplorée vient chercher au milieu de la cour le meurtrier de son père, interroge les assistants et s'évanouit en découvrant que Rodrigue est le coupable, pendant qu'au loin les moines chantent le *Dies Iræ*.
4. M. Picot cite les opéras suivants : *Rodrigo,* de Haendel, 1708: *Il gran Cid*, de Stuck, 1715; de Piccini, vers 1765; de Sacchini, 1764 (traduit par de Guillard, sous le titre de *Chimène ou le Cid,* tragédie en trois actes, et représenté devant Leurs Majestés à Fontainebleau, 1783); de Paisiello, 1776 (Florence). — *Chimène et Rodrigue, ou le Cid*, opéra en trois actes, par M. de Rochefort, de l'académie des Inscriptions (non représenté). — *Rodrigo*, d'Orlandi, 1814; de Sapienza, 1824; d'Aiblinger, vers 1824 (Milan). — *Il Cid*, de Luigi Savi, 1834 (Parme). — *Der Cid,* de von Neeb, Francfort, vers 1857. — *Don Rodrigo*, d'Antonio Arnao, Madrid, 1859.
5. Acte II, scène 3.

sait point à couvrir ces timides audaces. Au point de vue politique, bien des vers étaient dangereux, celui-ci, par exemple, que retrancha prudemment la censure :

Jamais ne doit faillir la parole d'un roi.

Grâce à l'intervention de Chateaubriand, Lebrun fut quitte pour un peu plus de trois cents vers supprimés. Cette économie forcée le dégoûta pour jamais du théâtre, bien que son drame eût réussi. Dans une préface assez amère, où il met le public au courant de ses épreuves, il reconnaît loyalement les ressemblances qu'il est facile de constater entre le *Cid* et le *Cid d'Andalousie :* ici comme là, c'est à Séville que la scène est placée ; ici comme là, il s'agit d'un mariage rompu par un duel nécessaire : ici comme là, enfin, une jeune fille se voit contrainte par le point d'honneur de demander la mort de celui qu'elle aime. Seulement, le drame moderne fait intervenir le personnage nouveau d'un jeune prince amoureux. Épris de la charmante Estrelle, sœur de don Bustos, fiancée de don Sanche, le roi de Castille s'introduit de nuit chez elle ; il y est surpris par don Bustos, qui feint de ne pas le reconnaître, refuse de croire don Elias, qui nomme le roi, proteste au nom du roi lui-même, et frappe son indigne souverain du plat de son épée. Dans sa colère mêlée de honte, le roi commande à don Sanche de provoquer et de tuer Bustos ; don Sanche hésite, puis obéit. Pendant ce temps, tout entière aux apprêts de son mariage, Estrelle joyeuse attend son fiancé ; c'est le cadavre de son frère qu'on lui apporte. Don Sanche se révèle lui-même l'assassin ; elle s'évanouit, mais bientôt reprend conscience de son devoir, revêt des habits de deuil, et court aux pieds du roi pour lui demander justice :

Sire, pardonnez-moi, si, seule devant vous,
J'ose venir, tombant à vos sacrés genoux,
Obscurcir de mon deuil la splendeur où vous êtes,
Et d'une femme en deuil importuner vos fêtes...
Le devoir qui m'amène est un devoir sévère...
J'ai perdu frère, époux, famille ; seule au monde,
Seule avec ma douleur incurable et profonde,
Seule avec le devoir qu'impose un noble nom,
Et le soin de venger l'honneur de ma maison.
Sire, par cet honneur qui veut un sacrifice,
Je viens du meurtrier vous demander justice.

Qui ne se souvient ici de Chimène aux pieds du roi Fernand? Qui ne reconnalt de même le duo de Rodrigue et de Chimène, dans la scène où don Sanche offre sa vie à Estrelle, mais refuse de justifier, d'expliquer même sa conduite?

. . . . J'ai mérité la mort.
Frappez. Quelque bonheur finit du moins mon sort....
— Bustos n'est plus, je pleure avec son assassin!
— Vengez-le bien plutôt. — Je le devrais sans doute.
— Suivez votre devoir, imitez Sanche. — Ecoute :
Il faut nous séparer à l'instant, je le dois.
Je deviens criminelle alors que je te vois.
Un seul instant de plus, et je suis ta complice...
Je saurai t'oublier, mais ne puis te punir.

Elle le condamne pourtant à mort, car c'est à elle que le roi, pris de remords, a livré le meurtrier, espérant que son amour vaincra son devoir. Mais c'est qu'elle soupçonne la vérité qu'on lui cache, et qu'elle veut l'arracher tout entière au roi. Elle réussit; à quoi bon? Le roi confesse publiquement sa faute; les deux amants se rapprochent : « Sanche! — Estrelle! », puis s'écartent l'un de l'autre avec effroi. Dès lors la résolution d'Estrelle est prise et elle y persévérera.

Du devoir un moment j'ai pu me détourner;
Mais la sœur de Bustos ne peut pas pardonner.
Nous ne saurions penser sans crime l'un à l'autre.

Un cloître va la recevoir; quant à don Sanche, il saura mourir en combattant les Maures, contre lesquels marche le roi, repentant de ses folies. Ce dénouement est curieux, en ce qu'il est la contre-partie de celui du *Cid*. Bien que l'auteur ne l'ait point dit dans sa préface, il est probable qu'il a été séduit par cette idée : placer les deux amants dans la situation où se trouvent Chimène et Rodrigue, les séparer d'abord par une catastrophe, les rapprocher ensuite, puis les séparer encore, et, cette fois, pour toujours. Ce dénouement semble plus logique, plus héroïque même, car Estrelle accomplit jusqu'au bout son devoir; peut-être est-il moins humain.

Plus encore que Pierre Lebrun, Casimir Delavigne[1] s'est souvenu du *Cid*, dont sa pièce semble n'être qu'une « suite »

1. *La Fille du Cid*, tragédie en trois actes, représentée au Théâtre Français, le 13 décembre 1839

lointaine; il s'est souvenu aussi du Cid historique et légendaire, et c'est aux anciennes poésies espagnoles qu'il emprunte ses lus beaux épisodes :

Don Diègue attend son fils qui cherche l'offenseur,
Et les mets qu'on lui sert sont pour lui sans douceur;
Il n'y saurait toucher; morne, son front se penche,
Et de longs pleurs muets mouillent sa barbe blanche.
Il pleurait, le vieillard, et tant qu'il ne vit pas
Rodrigue qui, rentrant, le fer nu sous le bras,
Les bras sur sa poitrine, à trois pas de la table,
Contemplait sans parler sa face vénérable.
Rodrigue approche enfin, s'incline, et, d'un air doux,
Mais fier, où le respect remplaçait le courroux,
Il prend sa main, et dit : « Mangez, mon noble père.
— Moi, mon fils! — Relevez ce front que je révère.
— Le puis-je? — Oui. — Que dis-tu? — Que nous sommes vengés.
— Il est donc puni? — Mort : ô mon père, mangez.

Au début de l'action, le *Cid* est exilé dans Valence, assiégée par les Maures, où il règne plus que le roi; il est pauvre, mais il est fier, et sait ce que pèse son épée :

Quand ce roi par l'exil paya trente ans d'exploits,
Qui l'éveillaient la nuit comme autant de fantômes.
Nos adieux, les voici : « Sortez de mes royaumes!
— Desquels, Sire? de ceux que j'ai conquis pour vous
Ou de ceux que pour vous j'ai défendus? — De tous.
— Quand? — Demain. — Aujourd'hui : sans moi gardez les vôtres,
Je vais dans mon exil vous en conquérir d'autres.

Quelques traits çà et là nous font souvenir même que ce batailleur indépendant ne fut pas toujours d'une irréprochable loyauté. C'est Rodrigue lui-même qui rappelle l'emprunt fait au juif, et le coffre rempli de sable donné en garantie au créancier, sous la condition expresse qu'on ne l'ouvrirait pas. Mais la fille du *Cid*, Elvire, d'un mot plus brillant que probant, sauve ce qu'un tel souvenir pourrait avoir de pénible. « L'or de votre parole était dedans! » Cette seule fille reste à Rodrigue vieilli, veuf de Chimène, qu'il n'oublie pas; mais l'âme d'Elvire est une âme virile, nourrie d'exemples glorieux, ardemment éprise de l'honneur; pour payer le juif, elle sacrifie sa parure, et son père se reconnaît en elle :

Viens donc, viens dans mes bras, fille digne de moi,
Digne de tes aïeux, mais la plus pauvre fille
Du plus pauvre hidalgo de toute la Castille.

Près d'Elvire grandit un jeune homme qui l'admire et l'aime en secret, qu'elle n'est pas loin d'aimer elle-même; mais Rodrigue, filleul du Cid, n'est que le fils cadet de don Alvar Fanès de Minaya; il est voué au cloître; c'est à son frère aîné, Fernand, qu'Elvire est destinée. Tout à coup l'on apprend que Fernand a succombé en forçant avec son père les lignes de l'armée ennemie; Rodrigue alors se redresse, réclame son rang, et ranime l'orgueilleux espoir de son père don Alvar :

C'est mon sang! Ah! son cri me suffit pour le croire :
N'as-tu pas dit, enfant, que tu veux de la gloire?
— Je l'ai dit. — Que tu veux soutenir et venger
L'honneur de ma maison? — Quel qu'en soit le danger,
Je le veux. — C'est mon fils, je le vois, je l'embrasse;
Je sens sous mes baisers ressusciter ma race.

Un moment faiblit cette ardeur généreuse : peu habitué à verser le sang, Rodrigue s'arrête au milieu du combat, et son père, comme le vieil Horace, s'indigne contre ce fils dégénéré, qu'il veut frapper de sa main. La douleur d'Elvire, l'indulgente affection du Cid le relèvent de cette défaillance; il provoque le Maure Ben Saïd, qui refuse de rendre le cadavre de Fernand :

Quel bras as-tu vaincu? — Je n'en redoute aucun.
— Ton nom? — Je n'en ai pas, mais tu vas m'en faire un.

Ben Saïd est vaincu, le corps de Fernand est remis aux mains des siens, Rodrigue est enfin digne de porter ce nom illustre, mais le Cid voit se réaliser les tristes pressentiments qu'il exprimait en ces beaux vers, avant de courir au combat :

L'heureux Cid, qui jadis pour vaincre se parait,
Depuis qu'en l'attendant sa Chimène sommeille,
Ne porte plus l'azur avec la croix vermeille;
Il revêt des couleurs sombres comme la nuit,
Et noir est le harnais du coursier qu'il conduit.

Pauvre Babiéça, qui jamais ne murmure,
Si chaud que soit l'été, du poids de mon armure,
Dont je n'ai jamais vu les flancs battre d'effroi,
Force est qu'un jour ou l'autre il revienne sans moi.
Ce jour-là même encor, reçois-le bien, ma fille,
Fais lui porter mon deuil; il est de la famille.
Qu'il soit flatté par toi des mains et des regards :
La noble créature est sensible aux égards.
Sans le traiter d'ingrat, qu'à son vieux maître il pense;
Car tout bon serviteur mérite récompense...
Quant à moi, si je meurs, qu'un convoi me ramène,
A travers les païens, au tombeau de Chimène;
Que, droit sur les arçons, et Tizonade au vent,
La face à l'ennemi, mon corps marche en avant;
Et si désir leur vient de nous barrer la route,
Mon ombre suffira pour les mettre en déroute.

Frappé à mort, le Cid lègue à son filleul Rodrigue sa fille Elvire, et son épée, que Rodrigue a reprise aux Maures; puis il meurt en soldat et en chrétien, après avoir commandé un roulement de tambours et prié l'évêque de le bénir, en murmurant : « Chimène, me voici. » La pièce se termine sur une éclatante apothéose du héros expiré.

On aura remarqué un trait nouveau dans ce drame inégal, mais plein d'intentions généreuses : le Cid n'est plus le docile serviteur du roi; il le sert avec indépendance et se réserve le droit de le juger. Il est si puissant que les Maures lui offrent un royaume, refusé aussitôt, il est vrai. Ce n'était point altérer l'histoire, c'était, au contraire, la rétablir sous son véritable aspect. Le travail de transformation que Corneille a fait subir à la légende espagnole, il semble que nos poètes modernes le fassent subir au *Cid* de Corneille, et que de l'idéal tragique ils s'efforcent de remonter jusqu'à la vérité historique. Plus que tous les autres, le grand poète à qui la France vient de faire de si glorieuses funérailles, Victor Hugo, espagnol plus qu'à moitié par les souvenirs et le génie, a gardé au fond de son imagination, riche en couleurs éclatantes et en sonores échos, le long éblouissement de cette légende héroïque. Ce qui le frappa tout d'abord, c'est le dévouement absolu du fils, c'est la simplicité d'âme de ce héros, grand partout ailleurs, et qui se faisait petit devant son père. Au manoir de Bivar, où flotte la bannière de don Diègue, Rodrigue n'est plus qu'un valet de ferme ; il frotte, brosse, lave, panse les chevaux de son père. Le scheik Jabias, qui vient rendre visite au Cid, ne le reconnaît pas sous cet humble habit, dans ces occupations plus humbles encore :

Le scheik, sans ébaucher même un *buenos dias*,
Dit : » Manant, je viens voir le seigneur Ruy Diaz,
Le grand campeador des Castilles. » Et l'homme,
Se retournant, lui dit : « C'est moi. » — Quoi! vous qu'on
[nomme
Le héros, le vaillant, le seigneur des pavois,
S'écria Jabias, c'est vous qu'ainsi je vois!
Quoi! c'est vous qui n'avez qu'à vous mettre en campagne
Et qu'à dire : « Partons! » pour donner à l'Espagne,
D'Avis à Gibraltar, d'Algarve à Cadafal,
O grand Cid, le frisson du clairon triomphal,
Et pour faire accourir, au-dessus de vos tentes,
Ailes au vent, l'essaim des victoires chantantes !

L'admirable vers, et qui eût fait envie à Corneille ! Le scheik s'étonne. Est-ce donc là ce vainqueur que les plus grands se faisaient gloire de servir, que traitaient familièrement les princes?

Cid était le baron suprême et magistral ;
Vous dominiez tout, grand, sans chef, sans joug, sans digue,
Absolu, lance au poing, panache au front. Rodrigue
Répondit : « Je n'étais alors que chez le roi ».

Et le scheik s'écria : « Mais, Cid, aujourd'hui, quoi,
Que s'est-il donc passé? quel est cet équipage?
J'arrive, et je vous trouve en veste, comme un page,
Dehors, bras nus, nu-tête, et si petit garçon
Que vous avez en main l'auge et le caveçon,
Et faisant ce qu'il sied aux écuyers de faire ! »

—« Scheik, dit le Cid, je suis maintenant chez mon père[1].»

Dans ce beau morceau épique, le Cid n'est-il que le fils de don Diègue ? n'est-il pas déjà l'arbitre « absolu » des rois et des peuples, le grand vassal qui relève de lui seul, « sans chef, sans joug? » Il est malheureux que le poète, à cette heure de maturité puissante où il ressuscitait l'épopée française, déclarée impossible, n'ait pas fixé pour toujours la figure idéale du Rodrigue historique et poétique à la fois. C'est longtemps après qu'il écrivit le *Cid exilé* et le *Romancero du Cid*. Le Cid a vieilli dans l'intervalle, le poète aussi, par malheur.

Exilé, par un caprice du roi, dans les pays basques, où il est

1. *Légende des siècles*, première série : *Bivar*.

adoré, puis rappelé par un caprice nouveau, le bon Cid donne audience à l'envoyé royal, sans cesser d'offrir l'avoine à son cheval Babiéça. Vis-à-vis du condottiere hautain, cet envoyé, enflé de son importance, se montre assez médiocre diplomate :

Votre allure est chez lui si fière et si guerrière
Que, tout roi qu'est le roi, Son Altesse a souvent
L'air de vous annoncer quand vous marchez derrière,
Et de vous suivre, ô Cid, quand vous marchez devant.

Quand vous lui rapportez, vainqueur, quelque province,
Le roi trouve, et ceci de nous tous est compris,
Que jamais un vassal n'a salué son prince,
Cid, avec un respect plus semblable au mépris.[1]

Comment s'étonner que le Cid le reçoive si mal, et lui crache au visage son mépris? Ce qui étonne davantage, c'est que ce roi ainsi humilié aille chercher le Cid dans son nid d'aigle, et s'expose de gaieté de cœur à l'accueil le moins encourageant.

Roi, soyez le mal venu...
Vous êtes petit roi Sanche;
Mais le Cid est grand pour deux...

Je suis le Cid calme et sombre,
Qui n'achète ni ne vend,
Et je n'ai sur moi que l'ombre
De la main du Dieu vivant.

L'originalité de ce caractère, c'est qu'il est à la fois très indépendant par nature, et très discipliné, par volonté. Il accable de reproches hautains ce roitelet qui tremble devant lui comme la feuille, il lui fait sentir le poids de sa protection dédaigneuse :

Roi, c'est moi qui te protège;

mais il daigne reconnaître sa souveraineté nominale, il est fidèle par point d'honneur, par tradition, et aussi pour accomplir une sorte de mission providentielle :

1. *Légende des siècles*, nouvelle série

Je ne suis pas de ces traîtres;
Je suis muré dans ma foi.
Les grands spectres des ancêtres
Sont toujours autour de moi...

Grondant, je te sers encore :
Dieu m'a donné pour emploi,
Sire, de courber le More
Et de redresser le roi [1].

L'altération de la légende est ici visible : le Cid ne se contente pas d'être le grand exterminateur des Maures, il est le confident de Dieu et a charge expresse de rappeler aux rois la loi suprême de l'équité lorsqu'ils s'en écartent. De là ses dissertations sur la justice et sur le droit, car ce héros est aussi un philosophe, presque un révolutionnaire, et la déclaration des droits de l'homme ne doit pas lui être inconnue. On s'étonne donc de voir ce défenseur des peuples opprimés, après avoir avili la majesté royale en la personne du piteux don Sanche, se courber devant lui avec une soumission hautaine encore, parce que « le roi est le roi ». On s'étonne encore plus de voir ce silencieux monarque subir jusqu'au bout l'interminable réquisitoire du Cid, et ne pas chercher même un mot de réplique. Pourtant, il ne faudrait pas croire que le poète ait créé de toutes pièces un personnage de fantaisie : dans cette évocation des anciens âges, la science érudite est à la hauteur de l'imagination créatrice, et tel poème est un fragment détaché d'une vieille épopée [2]. L'auteur de la *Légende des siècles* a grossi sans doute, mais non pas complètement dénaturé les traits du héros légendaire, dont l'imagination du peuple, avant celle du poète, avait fait le grand justicier, le grand redresseur de torts, quelque chose comme un sublime don Quichotte, que n'effleurerait pas le ridicule.

Quoi qu'il en soit, nous avons eu plaisir, en terminant cette étude, à rapprocher du nom de Corneille le nom de Victor Hugo.

1. *Légende des siècles*, nouvelle série; le *Romancero du Cid*.
2. Par exemple, *Aymerillot* et le *Mariage de Roland* sont tirés de chansons de geste intitulées : *Aimeri de Narbonne* et *Girars de Viane* (Cycle de Guillaume d'Orange).

A MADAME DE COMBALET[1]

MADAME,

Ce portrait vivant que je vous offre représente un héros assez reconnaissable aux lauriers dont il est couvert. Sa vie a été une suite continuelle de victoires ; son corps, porté dans son armée, a gagné des batailles après sa mort; et son nom, au bout de six cents ans, vient encore triompher en France. Il y a trouvé une réception trop favorable pour se repentir d'être sorti de son pays, et d'avoir appris à parler une autre langue que la sienne. Ce succès à passé[2] mes plus ambitieuses espérances, et m'a surpris d'abord; mais il a cessé de m'étonner depuis que j'ai vu la satisfaction que vous avez témoignée quand il a paru devant vous. Alors j'ai osé me promettre de lui tout ce qui en est arrivé, et j'ai cru qu'après les éloges dont vous l'avez honoré, cet applaudissement universel[3] ne lui pouvait manquer. Et véritablement, MADAME, on ne peut douter avec raison de ce que vaut une chose qui a le bonheur de vous plaire : le jugement que vous en faites est la marque assurée de son prix, et comme vous donnez toujours libéralement aux véritables beautés l'estime qu'elles méritent, les fausses n'ont jamais le pouvoir de vous éblouir.

1. Marie-Madeleine de Vignerot, veuve du marquis du Roure de Combalet, tué en 1621 devant Montauban, était fille de René de Vignerot, seigneur de Pont-Courley, et de Françoise du Plessis, sœur du cardinal. Son oncle lui fit obtenir la charge de dame d'honneur de la reine. Elle mourut en 1675. C'est en 1638 que Richelieu avait acheté pour elle le duché-pairie d'Aiguillon, créé en 1600 pour la famille de Lorraine-Mayenne. Dans les éditions de 1648-1650, cette épître dédicatoire est adressée : *A Madame la duchesse d'Aiguillon.*

2. *Ce succès a passé.* A dépassé.

Tout le bien qu'il en dit ne *passe* point l'estime. (*Don Sanche,* 1029.)

3. *Applaudissement,* au singulier, très usité au XVIIe siecle dans le sens *d'approbation.* Corneille dit de même, dans l'épître dédicatoire de *Rodogune :* « C'est à votre illustre suffrage qu'elle est obligée de tout ce qu'elle a reçu *d'applaudissement.* »

Mais votre générosité ne s'arrête pas à des louanges stériles[1] pour les ouvrages qui vous agréent : elle prend plaisir à s'étendre utilement sur ceux qui les produisent, et ne dédaigne point d'employer en leur faveur ce grand crédit que votre qualité et vos vertus vous ont acquis. J'en ai ressenti des effets qui me sont trop avantageux pour m'en taire, et je ne vous dois pas moins de remercîments pour moi que pour LE CID. C'est une reconnaissance qui m'est glorieuse, puisqu'il m'est impossible de publier que je vous ai de grandes obligations, sans publier en même temps que vous m'avez assez estimé pour vouloir que je vous en eusse. Aussi, MADAME, si je souhaite quelque durée pour cet heureux effort de ma plume, ce n'est point pour apprendre mon nom à la postérité, mais seulement pour laisser des marques éternelles de ce que je vous dois, et faire lire à ceux qui naîtront dans les autres siècles la protestation que je fais d'être toute ma vie,

MADAME,

Votre très humble, très obéissant
et très obligé serviteur,

P. CORNEILLE.

1. *Ne s'arrête pas à des louanges stériles.* **Ce mot nous gâte cette dédicace, la plus mesurée parmi celles de Corneille.**

AVERTISSEMENT

MARIANA.

Historia de España, l. IX, c. V [1].

« Avia pocos dias antes hecho campo con D. Gomez, conde « de Gormaz. Venciòle, y dióle la muerte. Lo que resultó « deste caso, fué que casó con doña Ximena, hija y heredera « del mismo conde. Ella misma requiriò al rey que se le « diesse por marido (ca estaba muy prendada de sus partes), « ó le castigasse conforme á las leyes, por la muerte que dió « á su padre. Hizòse el casamiento, que a todos estaba a « cuento, con el qual por el gran dote de su esposa, que se « allegò al estado que el tenia de su padre, se aumentó en « poder y riquezas [2] ».

Voilà ce qu'a prêté l'histoire à D. Guilhem de Castro, qui a mis ce fameux événement sur le théâtre avant moi. Ceux qui

1. Cet extrait et les remarques qui le suivent ne se trouvent que dans les éditions de 1648-56. Afin de pouvoir, sans paraître se donner trop de licence, ramener toute l'histoire à un seul jour, Corneille se sert un peu artificieusement du texte de Mariana, dont les mots : *pocos dias antes* (dans la rédaction latine : *non multo antea*) viennent immédiatement après une phrase où il est parlé de l'âge de trente ans qu'avait alors Rodrigue ; cette phrase fait partie du récit d'une querelle que faisait au roi Fernand l'empereur Henri II. Dans les romances, il y a un assez long intervalle entre le duel et le mariage. Il paraît même que Chimène était encore une enfant lors du duel et ne fit sa démarche auprès du roi qu'après un certain nombre d'années (Ed. Régnier). Cette histoire espagnole du p. Mariana est une traduction libre de son histoire latine, dont nous citons un fragment important à la page 23 de l'Introduction.

2. « Il avait eu peu de jours auparavant un duel avec don Gomez, comte de Gormaz. Il le vainquit et lui donna la mort. Le résultat de cet événement fut qu'il se maria avec dona Chimène, fille et héritière de ce seigneur. Elle même demanda au roi qu'il le lui donnât pour mari (car elle était fort éprise de ses qualités) ou qu'il le chatiât conformément aux lois, pour avoir donné la mort à son père. Le mariage, qui agréait à tous, s'accomplit ; ainsi, grâce à la dot considérable de son épouse, qui s'ajouta aux biens qu'il tenait de son père, il grandit en pouvoir et en richesses. »

entendent l'espagnol y remarqueront deux circonstances : l'une, que Chimène, ne pouvant s'empêcher de reconnaître et d'aimer les belles qualités qu'elle voyait en don Rodrigue, quoiqu'il eût tué son père (*estaba prendada de sus partes*), alla proposer elle-même au roi cette généreuse alternative, ou qu'il le lui donnât pour mari, ou qu'il le fît punir suivant les lois; l'autre, que ce mariage se fit au gré de tout le monde (*a todos estaba a cuento*). Deux chroniques du Cid ajoutent qu'il fut célébré par l'archevêque de Séville, en présence du roi et de toute sa cour; mais je me suis contenté du texte de l'historien, parce que toutes les deux ont quelque chose qui sent le roman, et peuvent ne persuader pas davantage que[1] celles que nos Français ont faites de Charlemagne et de Roland. Ce que j'ai rapporté de Mariana suffit pour faire voir l'état qu'on fit[2] de Chimène et de son mariage dans son siècle même, où elle vécut en un tel éclat, que les rois d'Aragon et de Navarre tinrent à honneur d'être ses gendres, en épousant ses deux filles[3]. Quelques-uns ne l'ont pas si bien traitée dans le nôtre; et, sans parler de ce qu'on a dit de la Chimène du théâtre, celui qui a composé l'histoire d'Espagne en français l'a notée[4], dans son livre, de s'être tôt et aisément consolée de la mort de son père, et a voulu taxer de légèreté une action qui fut imputée à grandeur de courage par ceux qui en furent les témoins. Deux romances espagnoles, que je vous donnerai ensuite de cet avertissement, parlent encore plus en sa faveur. Ces sortes de petits poèmes sont comme des originaux décousus de leurs anciennes histoires; et je serais ingrat envers la mémoire de cette héroïne, si, après l'avoir fait connaître en France, et m'y être fait connaître par elle, je ne tâchais de la tirer de la honte qu'on lui a voulu faire, parce qu'elle a passé par mes mains. Je vous donne donc ces pièces justificatives de la réputation où elle a vécu, sans dessein de justifier la façon dont je l'ai fait parler français. Le temps l'a fait pour moi, et les traductions qu'on en a faites en toutes les langues qui servent aujourd'hui à la scène, et chez tous les peuples où l'on voit des théâtres, je veux dire en italien, flamand et anglais, sont d'assez glorieuses apologies contre tout ce qu'on en a dit[5]. Je n'y ajou-

1. *Davantage que celles*, tournure condamnée aujourd'hui par les grammairiens mais très usitée au XVIIIe aussi bien qu'au XVIIe siècle.
2. *L'état qu'on fit de Chimène.* Sur *faire état* pour *faire cas*, voyez les vers 515 et 538 d'*Horace*.
3. *En épousant ses deux filles.* Voyez la page 15 de l'Introduction.
4. *L'a notée*, l'a blâmée; c'est le sens du latin *notare*, flétrir. Il s'agit ici de l'*Histoire générale d'Espagne*, par Loys de Mayerne Turquet; Lyon, 1587.
5. Voyez la page 79 de l'Introduction.

terai pour toute chose qu'environ une douzaine de vers espagnols qui semblent faits exprès pour la défendre. Ils sont du même auteur qui l'a traitée avant moi, don Guilhem de Cassar, qui, dans une autre comédie qu'il intitule *Engañarse engañando*[1], fait dire à une princesse de Béarn :

A mirar
Bien el mundo, que el tener
Apetitos que vencer,
Y ocasiones que dexar.

Examinan el valor
En la mujer, yo dixera
Lo que siento, porque fuera
Luximiento de mi honor.

Pero malicias fundadas
E honras mal entendidas,
De tentaciones vencidas
Hacen culpas declaradas :

Y así, la que el desear
Con el resistir apunta,
Vence dos veces, si junta
Con el resistir el callar[2].

C'est, si je ne me trompe, comme agit Chimène dans mon ouvrage, en présence du roi et de l'infante. Je dis en présence du roi et de l'infante, parce que quand elle est seule, ou avec sa confidente, ou avec son amant, c'est une autre chose. Ses mœurs sont inégalement égales, pour parler en termes de notre Aristote, et changent suivant les circonstances des lieux, des personnes, des temps et des occasions, en conservant toujours le même principe.

Au reste, je me sens obligé de désabuser le public de deux

1. *Engañarse engañando*, se tromper en trompant, titre qui rappelle, observe M. Marty-Laveaux, par la pensée et par la forme, ce vieux proverbe regretté de la Fontaine (IV, 11) :

Tel, comme dit Merlin, cuide engeigner autrui
Qui souvent s'engeigne lui-même.

2. « Si le monde a raison de dire que ce qui éprouve le mérite d'une femme c'est d'avoir des désirs à vaincre, des occasions à rejeter, je n'aurais ici qu'à exprimer ce que je sens : mon honneur n'en deviendrait que plus éclatant. Mais une malignité qui se prévaut de notions d'honneur mal entendues convertit volontiers en un aveu de faute ce qui n'est que la tentation vaincue. Dès lors, la femme qui désire et qui résiste également vaincra deux fois, si en résistant elle sait encore se taire. »

erreurs qui s'y sont glissées touchant cette tragédie, et qui semblent avoir été autorisées par mon silence. La première est que j'aye convenu de juges touchant son mérite, et m'en sois rapporté au sentiment de ceux qu'on a priés d'en juger. Je m'en tairais encore, si ce faux bruit n'avait été jusque chez M. de Balzac dans sa province, ou, pour me servir de ses paroles mêmes, dans son désert, et si je n'en avais vu depuis peu les marques dans cette admirable lettre qu'il a écrite sur ce sujet, et qui ne fait pas la moindre richesse des deux derniers trésors qu'il nous a donnés [1]. Or, comme tout ce qui part de sa plume regarde toute la postérité, maintenant que mon nom est assuré de passer jusqu'à elle dans cette lettre incomparable, il me serait honteux qu'il y passât avec cette tache et qu'on pût à jamais me reprocher d'avoir compromis de ma réputation [2].

C'est une chose qui jusqu'à présent est sans exemple ; et de tous ceux qui ont été attaqués comme moi, aucun que je sache n'a eu assez de faiblesse pour convenir d'arbitres avec ses censeurs ; et s'ils ont laissé tout le monde dans la liberté publique d'en juger, ainsi que j'ai fait, ç'a été sans s'obliger, non plus que moi, à en croire personne. Outre que, dans la conjoncture où étaient lors les affaires du *Cid*, il ne fallait pas être grand devin pour prévoir ce que nous en avons vu arriver. A moins que d'être tout à fait stupide, on ne pouvait pas ignorer que, comme les questions de cette nature ne concernent ni la religion ni l'État, on en peut décider par les règles de la prudence humaine, aussi bien que par celles du théâtre, et tourner sans scrupule le sens du bon Aristote du côté de la politique [3]. Ce n'est pas que je sache si ceux qui ont jugé du *Cid* en ont jugé suivant leur sentiment ou non, ni même que je veuille dire qu'ils en aient bien ou mal jugé, mais seulement que ce n'a jamais été de mon consentement qu'ils en ont jugé, et que peut-être je l'aurais justifié sans beaucoup de peine, si la même raison [4] qui les a fait parler ne m'avait obligé à me taire. Aristote ne s'est pas expliqué si clairement dans sa *Poétique*, que nous n'en puis-

1. Voyez la page 111 de l'Introduction ; Corneille fait allusion ici aux *Lettres choisies du sieur de Balzac*, 1647.

2. *Compromis de ma réputation. Compromettre de*, exposer sa dignité à recevoir une diminution. C'est le seul exemple de cette locution cité dans le *Lexique* de l'éd. Régnier.

3. *Du côté de la politique*, c'est-à-dire du côté de la politique de celui qui interprète le texte d'Aristote, du côté de ses opinions et de ses intérêts, comme l'explique l'éd. des Grands Ecrivains.

4. *Ne m'avait obligé à me taire..* On devine cette raison, sans qu'il soit besoin de préciser. Voir, dans notre Introduction, l'histoire de la querelle du *Cid*.

sions faire ainsi que les philosophes, qui le tirent chacun à leur parti dans leurs opinions contraires; et comme c'est un pays inconnu pour beaucoup de monde, les plus zélés partisans du *Cid* en ont cru ses censeurs sur leur parole, et se sont imaginé avoir pleinement satisfait à toutes leurs objections, quand ils ont soutenu qu'il importait peu qu'il fût selon les règles d'Aristote[1], et qu'Aristote en avait fait pour son siècle et pour les Grecs, et non pas pour le nôtre et pour des Français.

Cette seconde erreur, que mon silence a affermie, n'est pas moins injurieuse à Aristote qu'à moi. Ce grand homme a traité la poétique avec tant d'adresse et de jugement, que les préceptes qu'il nous a laissés sont de tous les temps et de tous les peuples; et, bien loin de s'amuser au détail des bienséances et des agréments, qui peuvent être divers, selon que ces deux circonstances sont diverses, il a été droit aux mouvements de l'âme, dont la nature ne change point. Il a montré quelles passions la tragédie doit exciter dans celle de ses auditeurs; il a cherché quelles conditions sont nécessaires, et aux personnes qu'on introduit, et aux événements qu'on représente, pour les y faire naître; il en a laissé des moyens qui auraient produit leur effet partout dès la création du monde, et qui seront capables de le reproduire encore partout, tant qu'il y aura des théâtres et des acteurs; et pour le reste, que les lieux et les temps peuvent changer, il l'a négligé, et n'a pas même prescrit le nombre des actes, qui n'a été réglé que par Horace beaucoup après lui[2].

Et certes, je serais le premier qui condamnerait le *Cid*, s'il péchait contre ces grandes et souveraines maximes que nous tenons de ce philosophe; mais, bien loin d'en demeurer d'accord, j'ose dire que cet heureux poème n'a si extraordinairement réussi que parce qu'on y voit les deux maîtresses conditions (permettez-moi cette épithète) que demande ce grand maître aux excellentes tragédies, et qui se trouvent si rarement assemblées dans un même ouvrage, qu'un des plus doctes commentateurs[3] de ce divin traité qu'il en a fait, soutient que toute l'antiquité ne les a vues se rencontrer que dans le seul *Œdipe*. La première est que celui qui souffre et est persécuté ne soit ni tout méchant ni tout vertueux, mais un homme plus vertueux que méchant, qui, par quelque trait de faiblesse humaine qui ne soit pas un crime, tombe dans

1. Sur ces prétendues règles d'Aristote, voyez l'Introduction, II, 2.
2. *Art poétique*, v. 189 et 190.
3. Il s'agit de Robortello, qui en 1548, donna à Florence une édition de la *Poétique* d'Aristote, avec plusieurs dissertations critiques.

un malheur qu'il ne mérite pas : l'autre, que la persécution et le péril ne viennent point d'un ennemi, ni d'un indifférent, mais d'une personne qui doive aimer celui qui souffre, et en être aimée. Et voilà, pour en parler pleinement, la véritable et seule cause de tout le succès du *Cid*, en qui l'on ne peut méconnaître ces deux conditions, sans s'aveugler soi-même pour lui faire injustice. J'achève donc en m'acquittant de ma parole ; et, après vous avoir dit en passant ces deux mots pour le *Cid* du théâtre, je vous donne, en faveur de la Chimène de l'histoire, les deux romances que je vous ai promis.

ROMANCE PRIMERO[1]

Delante el rey de Leon
Doña Ximena una tarde
Se pone á pedir justicia
Por la muerte de su padre.

Para contra el Cid la pide,
Don Rodrigo de Bivare,
Que huerfana la dexó,
Niña, y de muy poca edade.

Si tengo razon, ó non,
Bien, rey, lo alcanzas y sabes,
Que los negocios de honra
No pueden disimularse.

Cada dia que amanece,
Veo al lobo de mi sangre,
Caballero en un caballo,
Por darme mayor pesare.

Mandale, buen rey, pues puedes,
Que no me roude mi calle,
Que no se venga en mujeres
El hombre que mucho vale.

1. Devant le roi de Léon dona Chimène vient un soir demander justice, touchant la mort de son père.
« Elle demande justice contre le Cid, don Rodrigue de Bivar, qui la rendit « orpheline lorsqu'elle était encore tout enfant.
« Si j'ai ou non raison, vous le savez de reste, ô roi Ferdinand ; car les affaires d'honneur ne se peuvent cacher.
« Chaque jour qui luit je vois le cruel qui s'est repu de mon sang, comme un « loup, chevauchant à cheval sous mes yeux pour ajouter à mon chagrin.
« Ordonnez-lui, bon roi, car vous le pouvez, qu'il ne rôde pas sans cesse dans « ma rue ; car un homme de grande valeur ne doit pas se venger sur des « femmes.

Si mi padre afrentó al suyo,
Bien ha vengado á su padre,
Que si honras pagaron muertes,
Para su disculpa basten.

Encomendada me tienes,
No consientas que me agravien,
Que el que á mi se fiziere,
A tu corona se faze.

— Calledes, doña Ximena,
Que me dades pena grande,
Que yo daré buen remedio
Para todos vuestros males.

Al Cid no le he de ofender,
Que es hombre que mucho vale,
Y me defiende mis reynos,
Y quiero que me los guarde.

Pero yo faré un partido
Con él, que no os este male,
De tomalle la palabra
Para que con vos se case. »

Contenta quedó Ximena,
Con la merced que le faze,
Que quien huerfana la fizo
Aquesse mismo la ampare.

ROMANCE SECUNDO[1].

A Ximena y á Rodrigo
Prendió el rey palabra y mano,
De juntarlos para e uno
En presencia de Layn Calvo.

« Que si mon père outragea le sien, il a bien vengé son père, et il lui doit « suffire qu'une mort ait payé son honneur.

« Je suis placée sous votre protection, ne souffrez pas que l'on m'insulte : car « tout outrage que l'on me fait, on le fait à votre couronne. »

« — Taisez-vous, dona Chimène : car vous m'affligez grandement, et je vous « trouverai un bon remède à tous vos maux.

« Je ne puis faire aucun tort au Cid, car il est un homme qui vaut beaucoup : « il me défend mes royaumes, et je veux qu'il me les garde.

« Mais je ferai avec lui un arrangement qui ne vous sera pas mauvais ; je lui « demanderai sa parole pour qu'il se marie avec vous. »

« Chimène demeura contente de la grâce qui lui était accordée, et que celui « qui l'avait rendue orpheline devînt son soutien. »

1. « De Rodrigue et de Chimène le roi prit la parole et la main, afin de les « unir tous deux en présence de Layn Calvo.

Las enemistades viejas
Con amor se conformaron,
Que donde preside el amor
Se olvidan muchos agravios....

Llegaron juntos los novios,
Y al dar la mano, y abraço,
El Cid mirando á la novia,
Le dixó todo turbado :

« Maté á tu padre, Ximena,
Pero no á desaguisado,
Matéle de hombre á hombre
Para vengar cierto agravio.

Maté hombre, y hombre doy :
Aqui estoy á tu mandado,
Y en lugar del muerto padre
Cobraste un marido honrado. »

A todos pareció bien ;
Su discrecion alabaron,
Y asi se hizieron las bodas
De Rodrigo el Castellano.

« Les anciennes inimitiés s'apaisèrent dans l'amour ; car où préside l'amour « bien des injures s'oublient. Les fiancés arrivèrent ensemble ; et, au moment « de donner à la mariée sa main et le baiser, le Cid, la regardant, lui dit tout « ému :

« J'ai tué ton père, Chimène, mais non en trahison ; je l'ai tué d'homme à « homme pour venger une injure trop reelle

« J'ai tué un homme et je te donne un homme : me voici à tes ordres ; et, « en place d'un père mort, tu as acquis un époux honoré. »

« Cela parut bien à tous : on loua son esprit, et ainsi se firent les noces de « Rodrigue le Castillan. » (Damas-Hinard, *Romancero général*, t. II, p. 24, 25, 27, 28.)

EXAMEN

Ce poème a tant d'avantages du côté du sujet et des pensées brillantes dont il est semé, que la plupart de ses auditeurs n'ont pas voulu voir les défauts de sa conduite, et ont laissé enlever leurs suffrages au[1] plaisir que leur a donné sa représentation. Bien que ce soit celui de tous mes ouvrages réguliers où je me suis permis le plus de licence, il passe encore pour le plus beau auprès de ceux qui ne s'attachent pas à la dernière sévérité des règles; et, depuis cinquante ans[2] qu'il tient sa place sur nos théâtres, l'histoire ni l'effort de l'imagination n'y ont rien fait voir qui en ait effacé l'éclat. Aussi a-t-il les deux grandes conditions que demande Aristote aux tragédies parfaites, et dont l'assemblage se rencontre si rarement chez les anciens et chez les modernes; il les assemble même plus fortement et plus noblement que les espèces que pose ce philosophe. Une maîtresse que son devoir force à poursuivre la mort de son amant, qu'elle tremble d'obtenir, a les passions plus vives et plus allumées que tout ce qui peut se passer entre un mari et sa femme, une mère et son fils, un frère et sa sœur; et la haute vertu dans un naturel sensible à ces passions, qu'elle dompte sans les affaiblir, et à qui elle laisse toute leur force pour en triompher plus glorieusement, a quelque chose de plus touchant, de plus élevé et de plus aimable que cette médiocre bonté[3], capable d'une faiblesse, et même d'un crime, où nos anciens étaient contraints d'arrêter le caractère le plus parfait des rois et des princes dont ils faisaient leurs héros, afin que ces taches et ces forfaits, défigurant ce qu'ils leur laissaient de vertu, s'accommodassent au goût et aux souhaits

1. *Au plaisir*, par le plaisir, très fréquent chez tous les contemporains.
2. *Depuis cinquante ans*. En 1660 : depuis vingt-trois ans. En 1682 : depuis cinquante. C'est le chiffre rond; il n'y a que quarante-six ans écoulés alors depuis 1636.
3. *Cette médiocre bonté*. Toute la différence entre Corneille et Racine est là.

de leurs spectateurs, et fortifiassent l'horreur qu'ils avaient conçue de leur domination et de la monarchie.

Rodrigue suit ici son devoir sans rien relâcher de sa passion : Chimène fait la même chose à son tour, sans laisser ébranler son dessein par la douleur où elle se voit abîmée par là ; et si la présence de son amant lui fait faire quelque faux pas, c'est une glissade [1] dont elle se relève à l'heure même ; et non seulement elle connaît si bien sa faute, qu'elle nous en avertit ; mais elle fait un prompt désaveu de tout ce qu'une vue si chère lui a pu arracher. Il n'est pas besoin qu'on lui reproche qu'il lui est honteux de souffrir l'entretien de son amant après qu'il a tué son père ; elle avoue que c'est la seule prise que la médisance aura sur elle. Si elle s'emporte jusqu'à lui dire qu'elle veut bien qu'on sache qu'elle l'adore et le poursuit, ce n'est point une résolution si ferme, qu'elle l'empêche de cacher son amour de tout son possible lorsqu'elle est en la présence du Roi. S'il lui échappe de l'encourager au combat contre don Sanche par ces paroles :

Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix [2],

elle ne se contente pas de s'enfuir de honte au même moment ; mais sitôt qu'elle est avec Elvire, à qui elle ne déguise rien de ce qui se passe dans son âme, et que la vue de ce cher objet ne lui fait plus de violence, elle forme un souhait plus raisonnable, qui satisfait sa vertu et son amour tout ensemble, et demande au ciel que ce combat se termine

Sans faire aucun des deux ni vaincu ni vainqueur [3].

Si elle ne dissimule point qu'elle penche du côté de Rodrigue, de peur d'être à don Sanche, pour qui elle a de l'aversion, cela ne détruit point la protestation qu'elle a faite un peu auparavant que, malgré la loi de ce combat, et les promesses que le Roi a faites à Rodrigue, elle lui fera mille autres ennemis, s'il en sort victorieux. Ce grand éclat même qu'elle laisse faire à son amour après qu'elle le croit mort, est suivi d'une opposition vigoureuse à l'exécution de cette

1. *C'est une glissade.* Corneille est ici trop scrupuleux et calomnie lui-même sa Chimène.
2. *Cid,* V, 1.
3. *Cid,* V, 4. Voyez la page 71 de l'Introduction.

loi qui la donne à son amant; et elle ne se tait qu'après que le Roi l'a différée, et lui a laissé lieu d'espérer qu'avec le temps il y pourra survenir quelque obstacle. Je sais bien que le silence passe d'ordinaire pour une marque de consentement; mais quand les rois parlent, c'en est une de contradiction : on ne manque jamais à leur applaudir quand on entre dans leurs sentiments; et le seul moyen de leur contredire avec le respect qui leur est dû, c'est de se taire, quand leurs ordres ne sont pas si pressants qu'on ne puisse remettre à s'excuser de leur obéir lorsque le temps en sera venu, et conserver cependant une espérance légitime d'un empêchement qu'on ne peut encore déterminément prévoir[1].

Il est vrai que, dans ce sujet, il faut se contenter de tirer Rodrigue de péril, sans le pousser jusqu'à son mariage avec Chimène. Il est historique, et a plu en son temps; mais bien sûrement il déplairait au nôtre, et j'ai peine à voir que Chimène y consente chez l'auteur espagnol, bien qu'il donne plus de trois ans de durée à la comédie qu'il en a faite. Pour ne pas contredire l'histoire, j'ai cru ne me pouvoir dispenser d'en jeter quelque idée, mais avec incertitude de l'effet; et ce n'était que par là que je pouvais accorder la bienséance du théâtre avec la vérité de l'événement.

Les deux visites que Rodrigue fait à sa maîtresse ont quelque chose qui choque cette bienséance de la part de celle qui les souffre; la rigueur du devoir voulait qu'elle refusât de lui parler, et s'enfermât dans son cabinet au lieu de l'écouter ; mais permettez-moi de dire, avec un des premiers esprits de notre siècle : « Que leur conversation est remplie de si beaux sentiments, que plusieurs n'ont pas connu ce défaut, et que ceux qui l'ont connu l'ont toléré ». J'irai plus outre, et dirai que presque tous ont souhaité que ces entretiens se fissent; et j'ai remarqué aux premières représentations qu'alors que ce malheureux amant se présentait devant elle, il s'élevait un certain frémissement dans l'assemblée, qui marquait une curiosité merveilleuse, et un redoublement d'attention pour ce qu'ils avaient à se dire dans un état si pitoyable. Aristote dit « qu'il y a des absurdités qu'il faut laisser dans un poème, quand on peut espérer qu'elles seront bien reçues; et il est du devoir du poète, en ce cas, de les couvrir de tant de brillants, qu'elles puissent éblouir[2] ». Je laisse au jugement de mes auditeurs si je me suis assez bien acquitté de ce devoir pour justifier par là ces deux scènes. Les pensées de la pre-

1. *Déterminément prévoir*, prévoir avec précision
2. *Poétique*. ch. XXIV.

mière des deux sont quelquefois trop spirituelles pour partir de personnes fort affligées; mais, outre que je n'ai fait que la paraphrase de l'espagnol, si nous ne nous permettions quelque chose de plus ingénieux que le cours ordinaire de la passion, nos poèmes ramperaient souvent, et les grandes douleurs ne mettraient dans la bouche de nos acteurs que des exclamations et des hélas. Pour ne déguiser rien, cette offre que fait Rodrigue de son épée à Chimène, et cette protestation de se laisser tuer par don Sanche, ne me plairaient pas maintenant. Ces beautés étaient de mise en ce temps-là, et ne le seraient plus en celui-ci. La première est dans l'original espagnol, et l'autre est tirée sur ce modèle. Toutes les deux ont fait leur effet en ma faveur; mais je ferais scrupule d'en étaler de pareilles à l'avenir sur notre théâtre[1].

J'ai dit ailleurs ma pensée touchant l'infante et le Roi[2]; il reste néanmoins quelque chose à examiner sur la manière dont ce dernier agit, qui ne paraît pas assez vigoureuse, en ce qu'il ne fait pas arrêter le comte après le soufflet donné, et n'envoie pas des gardes à don Diègue et à son fils. Sur quoi on peut considérer que don Fernand étant le premier roi de Castille, et ceux qui en avaient été maîtres auparavant lui n'ayant eu titre que de comtes, il n'était peut-être pas assez absolu sur les grands seigneurs de son royaume pour le pouvoir faire. Chez don Guilhem de Castro, qui a traité ce sujet avant moi, et qui devait connaître mieux que moi quelle était l'autorité de ce premier monarque de son pays, le soufflet se donne en sa présence et en celle de deux ministres d'État, qui lui conseillent, après que le comte s'est retiré fièrement et avec bravade, et que don Diègue a fait la même chose en soupirant, de ne le pousser point à bout, parce qu'il a quantité d'amis dans les Asturies qui se pourraient révolter et prendre parti avec les Maures dont son État est environné. Ainsi il se résout d'accommoder l'affaire sans bruit, et recommande le secret à ces deux ministres, qui ont été seuls témoins de l'action. C'est sur cet exemple que je me suis cru bien fondé à le faire agir plus mollement qu'on ne ferait en ce temps-ci, où l'autorité royale est plus absolue. Je ne pense pas non plus qu'il fasse une faute bien grande de ne jeter point l'alarme, de nuit, dans sa ville, sur l'avis incertain qu'il a du dessein des Maures, puisqu'on faisait bonne garde

1. « Cela veut dire qu'à cinquante ou soixante ans on se ferait scrupule, pour de bonnes raisons, de recommencer ce qu'on osait à trente. » (Sainte-Beuve, *Nouveaux lundis*, VII.)

2. Voyez aux page 52 et 59 de l'Introduction les passages auxquels fait allusion Corneille.

sur les murs et sur le port; mais il est inexcusable de n'y donner aucun ordre après leur arrivée, et de laisser tout faire à Rodrigue. La loi du combat, qu'il propose à Chimène avant que de le permettre à don Sanche contre Rodrigue, n'est pas si injuste que quelques-uns ont voulu le dire, parce qu'elle est plutôt une menace pour le faire dédire de la demande de ce combat, qu'un arrêt qu'il lui veuille faire exécuter. Cela paraît en ce qu'après la victoire de Rodrigue il n'en exige pas précisément l'effet de sa parole, et la laisse en état d'espérer que cette condition n'aura point de lieu.

Je ne puis dénier que la règle des vingt et quatre heures presse trop les incidents de cette pièce. La mort du comte et l'arrivée des Maures s'y pouvaient entresuivre d'aussi près qu'elles font, parce que cette arrivée est une surprise qui n'a point de communication, ni de mesures à prendre avec le reste; mais il n'en va pas ainsi du combat de don Sanche, dont le Roi était le maître, et pouvait lui choisir un autre temps que deux heures après la fuite des Maures. Leur défaite avait assez fatigué Rodrigue toute la nuit pour mériter deux ou trois jours de repos; et même il y avait quelque apparence qu'il n'en était pas échappé sans blessures, quoique je n'en aie rien dit, parce qu'elles n'auraient fait que nuire à la conclusion de l'action.

Cette même règle presse aussi trop Chimène de demander justice au Roi la seconde fois. Elle l'avait fait le soir d'auparavant, et n'avait aucun sujet d'y retourner le lendemain matin pour en importuner le Roi, dont elle n'avait encore aucun lieu de se plaindre, puisqu'elle ne pouvait encore dire qu'il lui eût manqué de promesse. Le roman lui aurait donné sept ou huit jours de patience avant que de l'en presser de nouveau; mais les vingt et quatre heures ne l'ont pas permis : c'est l'incommodité de la règle.

Passons à celle de l'unité de lieu, qui n'a pas donné moins de gêne en cette pièce. Je l'ai placé dans Séville, bien que Don Fernand n'en ait jamais été le maître; et j'ai été obligé à cette falsification, pour former quelque vraisemblance à la descente des Maures, dont l'armée ne pouvait venir si vite par terre que par eau. Je ne voudrais pas assurer toutefois que le flux de la mer monte effectivement jusque-là[1], mais, comme dans notre Seine, il fait encore plus de chemin qu'il ne lui en faut faire sur le Guadalquivir pour battre les murailles de cette ville, cela peut suffire à fonder quelque pro-

1. « Corneille aurait pu l'affirmer. Madoz dit que le flux se fait sentir jusqu dix ou douze lieues au-dessus de Séville. » (Marty-Laveaux.)

babilité parmi nous, pour ceux qui n'ont point été sur le lieu même.

Cette arrivée des Maures ne laisse pas d'avoir ce défaut que j'ai remarqué ailleurs[1], qu'ils se présentent d'eux-mêmes, sans être appelés dans la pièce directement ou indirectement par aucun acteur du premier acte. Ils ont plus de justesse dans l'irrégularité de l'auteur espagnol : Rodrigue, n'osant plus se montrer à la cour, les va combattre sur la frontière, et ainsi le premier acteur les va chercher, et leur donne place dans le poème ; au contraire de ce qui arrive ici, où ils semblent se venir faire de fête[2], exprès pour en être battus, et lui donner moyen de rendre à son roi un service d'importance, qui lui fasse obtenir sa grâce. C'est une seconde incommodité de la règle dans cette tragédie.

Tout s'y passe donc dans Séville, et garde ainsi quelque espèce d'unité de lieu en général ; mais le lieu particulier change de scène, et tantôt c'est le palais du Roi, tantôt l'appartement de l'infante, tantôt la maison de Chimène, et tantôt une rue ou place publique. On le détermine aisément pour les scènes détachées ; mais pour celles qui ont leur liaison ensemble, comme les quatre dernières du premier acte, il est malaisé d'en choisir un qui convienne à toutes. Le Comte et don Diègue se querellent au sortir du palais ; cela se peut passer dans une rue ; mais, après le soufflet reçu, don Diègue ne peut pas demeurer en cette rue à faire se plaintes, attendant que son fils survienne, qu'il ne soit tout aussitôt environné de peuple, et ne reçoive l'offre de quelques amis. Ainsi il serait plus à propos qu'il se plaignît dans sa maison, où le met l'Espagnol, pour laisser aller ses sentiments en liberté ; mais, en ce cas, il faudrait délier les scènes comme il a fait. En l'état où elles sont ici, on peut dire qu'il faut quelquefois aider au théâtre, et suppléer favorablement ce qui ne s'y peut représenter. Deux personnes s'y arrêtent pour parler, et quelquefois il faut présumer qu'ils marchent, ce qu'on ne peut exposer sensiblement à la vue, parce qu'ils échapperaient aux yeux avant que d'avoir pu dire ce qu'il est nécessaire qu'ils fassent savoir à l'auditeur. Ainsi, par une fiction de théâtre, on peut s'imaginer que don Diègue et le comte, sortant du palais du roi, avancent toujours en se querellant, et sont arrivés devant la maison de ce premier lorsqu'il reçoit le soufflet qui l'oblige à y entrer pour y cher-

1. Dans le *Discours du poème dramatique*.

2. *Se faire de fête*, c'est faire comme si on était d'une fête, intervenir sans avoir été appelé : « Les armées ne manquent pas de gens qui aiment à se faire de fête et à s'empresser. » (Saint-Simon.)

cher du secours. Si cette fiction poétique ne vous satisfait point, laissons-le dans la place publique, et disons que le concours du peuple autour de lui après cette offense, et les offres de service que lui font les premiers amis qui s'y rencontrent, sont des circonstances que le roman ne doit pas oublier; mais que ces menues actions ne servant de rien à la principale, il n'est pas besoin que le poète s'en embarrasse sur la scène. Horace l'en dispense par ces vers :

Hoc amet, hoc spernat promissi carminis auctor;
Pleraque negligat[1].

Et ailleurs :

Semper ad eventum festinet[2].

C'est ce qui m'a fait négliger, au troisième acte, de donner à don Diègue, pour aide à chercher son fils, aucun des cinq cents amis qu'il avait chez lui. Il y a grande apparence que quelques-uns d'eux l'y accompagnaient, et même que quelques autres le cherchaient pour lui d'un autre côté; mais ces accompagnements inutiles de personnes qui n'ont rien à dire, puisque celui qu'ils accompagnent a seul tout l'intérêt à l'action, ces sortes d'accompagnements, dis-je, ont toujours mauvaise grâce au théâtre, et d'autant plus que les comédiens n'emploient à ces personnages muets que leurs moucheurs de chandelles et leurs valets, qui ne savent quelle posture tenir.

Les funérailles du comte étaient encore une chose fort embarrassante, soit qu'elles se soient faites avant la fin de la pièce, soit que le corps ait demeuré en présence, dans son hôtel, attendant qu'on y donnât ordre. Le moindre mot que j'en eusse laissé dire, pour en prendre soin, eût rompu toute la chaleur de l'attention, et rempli l'auditeur d'une fâcheuse idée. J'ai cru plus à propos de les dérober à son imagination par mon silence, aussi bien que le lieu précis de ces quatre grandes scènes du premier acte dont je viens de parler; et je m'assure que cet artifice m'a si bien réussi, que peu de per-

1. Citation peu exacte. Horace dit aux vers 44 et 45 de l'*Art poétique* :

Pleraque differat et præsens in tempus omittat;
Hoc amet, hoc spernat promissi carminis auctor.

2. Le texte latin donne *festinat*. (*Art poétique*, v. 148.)

sonnes ont pris garde à l'un ni à l'autre, et que la plupart des spectateurs, laissant emporter leurs esprits à ce qu'ils ont vu et entendu de pathétique en ce poème, ne se sont point avisés de réfléchir sur ces deux considérations.

J'achève par une remarque sur ce que dit Horace, que ce qu'on expose à la vue touche bien plus que ce qu'on n'apprend que par un récit[1].

C'est sur quoi je me suis fondé pour faire voir le soufflet que reçoit don Diègue, et cacher aux yeux la mort du comte, afin d'acquérir et conserver à mon premier acteur l'amitié des auditeurs, si nécessaire pour réussir au théâtre. L'indignité d'un affront fait à un vieillard, chargé d'années et de victoires, les jette aisément dans le parti de l'offensé ; et cette mort qu'on vient dire au Roi tout simplement, sans aucune narration touchante, n'excite point en eux la commisération qu'y eût fait naître le spectacle de son sang, et ne leur donne aucune aversion pour ce malheureux amant, qu'ils ont vu forcé, par ce qu'il devait à son honneur, d'en venir à cette extrémité, malgré l'intérêt et la tendresse de son amour.

1. Allusion aux vers 180 et 181 de l'*Art poétique* :

Segnius irritant animos demissa per aurem
Quam quæ sunt oculis subjecta fidelibus...

PERSONNAGES.

Don FERNAND [1], premier roi de Castille.
Dona URRAQUE, infante de Castille.
Don DIÈGUE, père de don Rodrigue.
Don GOMES, comte de Gormas, père de Chimène.
Don RODRIGUE, amant de Chimène.
Don SANCHE, amoureux [2] de Chimène.
Don ARIAS, Don ALONSE, } gentilshommes castillans.
CHIMÈNE, fille de don Gomès.
LÉONOR, gouvernante de l'infante.
ELVIRE, gouvernante de Chimène.
UN PAGE de l'infante.

La scène est à Séville [3].

1. Ferdinand Ier, dit le Grand, mourut en 1065, après avoir régné trente ans en Castille, et vingt-huit ans dans le royaume de Léon.

2. On voit la différence que Corneille établit entre l'*amant*, qui est aimé, et l'*amoureux*, qui joue un rôle sacrifié.

3. Séville ne fut reconquise sur les Maures que cent ans après l'époque du Cid. Corneille, dans l'*Examen* de sa tragédie, justifie cet anachronisme volontaire que ses censeurs n'avaient pas remarqué.

LE CID

TRAGÉDIE

ACTE PREMIER

SCÈNE I.

CHIMÈNE, ELVIRE[1]

CHIMÈNE.

Elvire, m'as-tu fait un rapport bien sincère?
Ne déguises-tu rien de ce qu'a dit mon père?

1. Nous avons dit, dans l'Introduction, comment, au xviii[e] siècle, on retrancha les deux premières scènes pour faire commencer la pièce à la scène de la querelle. Il était nécessaire de les rétablir, d'abord par respect pour le texte de Corneille, ensuite dans l'intérêt même du drame, car rien n'est plus juste que la remarque de Voltaire: « Peut-on s'intéresser à la querelle du comte et de don Diègue, si l'on n'est pas instruit des amours de leurs enfants? L'affront que Gormaz fait à don Diègue est un coup de théâtre, quand on espère qu'ils vont conclure le mariage de Chimène avec Rodrigue. » La seconde scène est moins utile, mais en prépare et en éclaire d'avance plusieurs autres, si bien qu'on ne peut la supprimer sans supprimer du même coup le rôle entier de l'Infante.

Avant 1664, cette première scène en formait deux autres, la première entre Elvire et le comte, la seconde entre Elvire et Chimène; la première débutait ainsi :

ELVIRE.

Entre tous ces amants, dont la jeune ferveur
Adore votre fille et brigue ma faveur,
Don Rodrigue et don Sanche à l'envi font paraître
Le beau feu qu'en leurs cœurs ses beautés ont fait naître.
Ce n'est pas que Chimène écoute leurs soupirs,
Ou d'un regard propice anime leurs désirs :
Au contraire, pour tous dedans l'indifférence,
Elle n'ôte à pas un ni donne d'espérance,
Et sans les voir d'un œil trop sévère ou trop doux,
C'est de votre seul choix qu'elle attend un époux.

ELVIRE.

Tous mes sens à moi-même en sont encor charmés :
Il estime Rodrigue autant que vous l'aimez,
Et si je ne m'abuse à lire dans son âme,
Il vous commandera de répondre à sa flamme.

CHIMÈNE.

Dis-moi donc, je te prie, une seconde fois
Ce qui te fait juger qu'il approuve mon choix :
Apprends-moi de nouveau quel espoir j'en dois prendre;
Un si charmant discours ne se peut trop entendre ;
Tu ne peux trop promettre aux feux de notre amour
La douce liberté de se montrer au jour.
Que t'a-t-il répondu sur la secrète brigue
Que font auprès de toi don Sanche et don Rodrigue?
N'as-tu point trop fait voir quelle inégalité
Entre ces deux amants me penche d'un côté?

ELVIRE.

Non; j'ai peint votre cœur dans une indifférence
Qui n'enfle d'aucun d'eux ni n'abat l'espérance,
Et sans les voir d'un œil trop sévère, ou trop doux,
Attend l'ordre d'un père à choisir un époux.

LE COMTE.

Elle est dans le devoir : tous deux sont dignes d'elle...

L'Académie avait défendu contre Scudéry *la jeune ferveur*, mais avait condamné le tour si vif et si naturel *ni donne*, pour *ni ne donne*, tour plus pesant, qui a prévalu. Dans *Horace*, Corneille construira encore *ni* de la même façon.

5. *A lire*, en lisant. Voyez le même tour employé aux vers 78, 327, 434, 1488. On en verra aussi d'innombrables exemples dans les pièces suivantes. Qui ne connaît le vers de *Polyeucte*, devenu proverbe :

A raconter ses maux souvent on les soulage. (161.)

13. *La secrète brigue*, les menées secrètes, les démarches intéressées des deux prétendants auprès d'Elvire, « gouvernante » de Chimène, c'est-à-dire suivante de tragédie. On sait combien, dans les comédies de Corneille, les suivantes font valoir leur influence, et à quel prix souvent elles la mettent.

16. Ici, comme au vers 1701, *pencher* est pris activement :

Mon cœur vous en dédit : un secret mouvement
Qui le *penche* vers vous, malgré moi, vous dément. (*Don Sanche*, 1304.)

M. Littré cite des exemples analogues de Pascal et de Bossuet.

18. *Var.* Qui n'enfle de pas un, ni détruit l'espérance,
Et, sans rien voir d'un œil trop sévère ou trop doux... (1660.)

20. *A choisir*, pour choisir. *A*, dans le sens de *pour* avec l'infinitif, n'est pas moins fréquent chez Corneille et ses contemporains que *à* pour *en* suivi du participe présent, comme au vers 5. Voyez les vers 1419, 982, 1080.

Il lui faut un grand crime *à* tenter son devoir. (*Nicomède*, 1246.)

Ce respect l'a ravi, sa bouche et son visage
M'en ont donné sur l'heure un digne témoignage,
Et puisqu'il vous en faut encor faire un récit,
Voici d'eux et de vous ce qu'en hâte il m'a dit :
« Elle est dans le devoir; tous deux sont dignes d'elle,
Tous deux formés d'un sang noble, vaillant, fidèle,
Jeunes, mais qui font lire aisément dans leurs yeux
L'éclatante vertu de leurs braves aïeux.
Don Rodrigue, surtout, n'a trait en son visage
Qui d'un homme de cœur ne soit la haute image,
Et sort d'une maison si féconde en guerriers,
Qu'ils y prennent naissance au milieu des lauriers.
La valeur de son père, en son temps sans pareille,
Tant qu'a duré sa force, a passé pour merveille ;
Ses rides sur son front ont gravé ses exploits,
Et nous disent encor ce qu'il fut autrefois.
Je me promets du fils ce que j'ai vu du père,
Et ma fille, en un mot, peut l'aimer et me plaire. »

Voyez aussi les notes de nos éditions d'*Horace* (134, 424), de *Cinna* (860), de *Polyeucte* (370, 704, 1023, 1096), du *Menteur* (322, 356, 698, 1148, 1535), de *Rodogune* (1189, 1734), de *Nicomède* (46).

22. *Var.* M'en ont donné tous deux un soudain témoignage. (1660.)

27. *Jeunes, mais qui font lire,...* jeunes, mais faisant lire. Voyez la même tournure au vers 503. Dans la scène de la provocation, Rodrigue dira au comte :

Cette ardeur que dans les yeux je porte,
Sais-tu que c'est son sang?

Malgré soi, l'on songe au jeune Condé, vainqueur des Espagnols à Rocroy, et à ses regards étincelants où brillait la fierté de toute une race. Mais Condé, en 1636, n'avait que quinze ans.

29. *Var.* Don Rodrigue surtout n'a trait de son visage. (1637, in-12.)

N'a trait pour *n'a aucun trait*, tournure très usitée au XVIe siècle et au début du XVIIe. — On sera surpris de savoir que l'Académie fut d'accord avec Scudéry pour blâmer *surtout* et le juger, sinon bas, du moins mal placé.

30. Scudéry remarque, assez puérilement, que, dans le *Cid*, Corneille use et abuse des « pauvres lauriers si communs », et n'en cite pas moins de neuf exemples, sur lesquels Corneille a retranché cinq dans l'édition suivante.

35. Voyez dans l'Introduction, p. 122, la parodie que Racine fit de ce vers dans ses *Plaideurs* et dont Corneille se montra si fort irrité. L'Académie s'était bornée à faire observer que les rides marquent les années, mais ne gravent point les exploits. C'est supprimer toute poésie.

38. Les paroles qu'Elvire met ici dans la bouche du comte, le comte les prononçait lui-même dans la première scène, telle que Corneille l'avait d'abord conçue, et il finissait en disant :

Va l'en entretenir; mais dans cet entretien
Cache mon sentiment et découvre le sien.
Je veux qu'à mon retour nous en parlions ensemble;
L'heure à présent m'appelle au conseil qui s'assemble

Il allait au conseil, dont l'heure qui pressait
A tranché ce discours qu'à peine il commençait;
Mais à ce peu de mots je crois que sa pensée
Entre vos deux amants n'est pas fort balancée.
Le Roi doit à son fils élire un gouverneur,
Et c'est lui que regarde un tel degré d'honneur:

Le Roi doit à son fils choisir un gouverneur
Ou plutôt m'élever à ce haut rang d'honneur;
Ce que pour lui mon bras chaque jour exécute
Me défend de penser qu'aucun me le dispute.

Peut-être faut-il regretter cette première leçon, que préfèrent aujourd'hui les acteurs de la Comédie française, et qui prépare mieux la scène de la querelle, en nous instruisant à l'avance des visées ambitieuses du comte. Venait ensuite une seconde scène entre Elvire et Chimène, qui correspond aux vers 39 à 52 de la scène définitive :

ELVIRE.

Quelle douce nouvelle à ces jeunes amants,
Et que tout se dispose à leurs contentements!

CHIMÈNE.

Eh bien! Elvire, enfin que faut-il que j'espère?
Que dois-je devenir, et que t'a dit mon père?

ELVIRE.

Deux mots dont tous vos sens doivent être charmés:
Il estime Rodrigue autant que vous l'aimez.

CHIMÈNE.

L'excès de ce bonheur me met en défiance :
Puis-je à de tels discours donner quelque croyance?

ELVIRE.

Il passe bien plus outre, il approuve ses feux,
Et vous doit commander de répondre à ses vœux.
Jugez après cela, puisque tantôt son père
Au sortir du conseil doit proposer l'affaire.
S'il pouvait avoir lieu de mieux prendre son temps,
Et si tous vos désirs seront bientôt contents. (1637-1656.)

La suite comme après le vers 52.

39. *Var.* Il allait au conseil, dont l'heure, qu'il pressait... (1660).

40. *Trancher* a ici le sens d'interrompre, comme il l'aura au vers 1372 de *Polyeucte* et en bien d'autres passages.

Mais *tranchez* promptement d'inutiles regrets. (*Théodore*, 1642.)

42. *N'est pas balancée*, n'est pas en balance, n'hésite pas.

Non, si vous avez eu pour moi quelque pensée
Qui sur ce faux rapport puisse *être balancée*,
Cessez d'être en balance. (*Menteur*, 974.)

43. *Élire*, *eligere*, choisir, peu usité aujourd'hui en ce sens. On disait même alors *élection* pour *choix*.

Des maux qu'on nous prescrit avoir l'*élection*
Est encor quelque bien en notre affliction. (Rotrou, *Crisante*, II, 3.)

44. *C'est lui que regarde*, c'est à lui que revient cette charge, c'est lui seul qui peut y prétendre; locution vieillie en ce sens.

Tu sais que tout son bien ne *regarde* que moi. (*Veuve*, II, 6.)

Ce choix n'est pas douteux, et sa rare vaillance
Ne peut souffrir qu'on craigne aucune concurrence.
Comme ses hauts exploits le rendent sans égal,
Dans un espoir si juste il sera sans rival;
Et puisque don Rodrigue a résolu son père
Au sortir du conseil à proposer l'affaire,
Je vous laisse à juger s'il prendra bien son temps,
Et si tous vos désirs seront bientôt contents.

CHIMÈNE.

Il semble toutefois que mon âme troublée
Refuse cette joie et s'en trouve accablée.
Un moment donne au sort des visages divers,
Et dans ce grand bonheur je crains un grand revers.

ELVIRE.

Vous verrez cette crainte heureusement déçue.

« Absalon était le fils aîné du roi; le trône le *regardait*. » (Bossuet, *Politique*, IX, 3, 5.)

46. *Ne peut souffrir qu'on craigne*, ne permet, ne laisse lieu de craindre. Corneille dit même avec l'infinitif :

Je ne *vous* puis *souffrir* de dire une sottise. (*Suite du Menteur*, 953.)

49. Au vers 389 on verra un autre exemple de *résoudre*, construit activement.

Résolvez-le vous-même à me désobéir. (*Suréna*, 1147.)

50. *L'affaire*, ce terme semble ici un peu trivial; mais Corneille l'employait à propos des circonstances les plus tragiques. C'est ainsi que le vieil Horace, défendant la vie de son fils, s'écrie :

Sire, j'en ai trop dit; mais *l'affaire* vous touche. (1727.)

52. Des *désirs contents*, ce sont des désirs qui ont obtenu plein contentement, pleine satisfaction, des désirs réalisés :

J'immolerai ma haine à mes *désirs contents*. (*Sertorius*, 92.)

54. Au moment où se prépare un malheur, Corneille prête ces tristes pressentiments à la plupart de ses héroïnes tragiques, à Camille, à Emilie, à Pauline, aussi bien qu'à Chimène

55. *Des visages*, des aspects divers, des faces diverses. Aussi bien que les poètes, les prosateurs appliquent ce mot aux choses :

Quoi qu'elle ait commandé, la chose a deux *visages*.
(*Suite du Menteur*, 1013.)

« Je ne sors jamais à mon honneur de cette sotte entreprise, mais elle est si fantastique et a un *visage* si éloigné de l'usage commun que cela pourra lui donner passage. » (Montaigne, *Essais*, II, 8.) « La plupart des choses du monde ayant deux *visages*, sont trouvées ou bonnes ou mauvaises, selon qu'elles sont considérées. » (Malherbe, *Lettre à la princesse de Conti*, 2 mars 1614.) Et Molière, dans *Don Juan* (IV, 6), parle du « *mauvais visage* » de certaines actions. On dit encore « envisager une chose », remarque M. Godefroy; pourquoi n'a-t-on pas pu dire « le visage d'une chose, » comme on disait en latin *facies rei?*

57. *Var.* Vous verrez votre crainte heureusement déçue. (1637-56).

CHIMÈNE.

Allons, quoi qu'il en soit, en attendre l'issue.

SCÈNE II.

L'INFANTE, LÉONOR, PAGE.

L'INFANTE.

Page, allez avertir Chimène de ma part
Qu'aujourd'hui pour me voir elle attend un peu tard,
Et que mon amitié se plaint de sa paresse.

(Le Page rentre.)

LÉONOR.

Madame, chaque jour même désir vous presse,
Et dans son entretien je vous vois chaque jour
Demander en quel point se trouve son amour.

L'INFANTE.

Ce n'est pas sans sujet : je l'ai presque forcée
A recevoir les traits dont son âme est blessée.

Déçue se dirait aujourd'hui moins d'une crainte que d'une espérance; mai Corneille n'était pas seul à lui donner ce sens plus étendu :

Peut-être verrez-vous votre *crainte déçue.*
(Molière, *Femmes savantes*, IV, 6.)

59. Sur le rôle de l'Infante, qu'on a longtemps retranché à la représentation, voyez l'Introduction. — Voltaire remarque que ces premières scènes ne sont pas liées, et que les acteurs entrent et sortent tour à tour sans se voir pendant tout ce premier acte. Ce qui aggrave ce défaut, c'est que tout se passe dans un lieu vague, que la tyrannie de l'unité de lieu défend à la fois de préciser et de changer.

Var. Va-t'en trouver Chimène et lui dis de ma part... (1637-44.)

Var. Va-t'en trouver Chimène, et dis-lui de ma part... (1648-56.)

63. *Var.* Et je vous vois pensive et triste chaque jour. (1637-56.)

Dans son entretien, tour bref et vif, qui remplace fort bien la tournure plus lourde : quand vous vous entretenez avec elle.

64. *Var.* L'informer avec soin comme va son amour. (1637-44.)

Var. Demander avec soin comme va son amour. (1648-56.)

65. *Var.* J'en dois bien avoir soin : je l'ai presque forcée
De recevoir les coups dont son âme est blessée. (1637-56.)

66. Dans la langue de la galanterie au XVIIe siècle, *blessé* se dit de l'amour en particulier, mais aussi en général de toutes les passions, de la douleur vive

Elle aime don Rodrigue, et le tient de ma main,
Et par moi don Rodrigue a vaincu son dédain :
Ainsi de ces amants ayant formé les chaînes,
Je dois prendre intérêt à voir finir leurs peines.

LÉONOR.

Madame, toutefois parmi leurs bons succès
Vous montrez un chagrin qui va jusqu'à l'excès.
Cet amour, qui tous deux les comble d'allégresse,
Fait-il de ce grand cœur la profonde tristesse,
Et ce grand intérêt que vous prenez pour eux
Vous rend-il malheureuse, alors qu'ils sont heureux ?
Mais je vais trop avant, et deviens indiscrète.

L'INFANTE.

Ma tristesse redouble à la tenir secrète.
Ecoute, écoute enfin comme j'ai combattu,
Ecoute quels assauts brave encor ma vertu.
L'amour est un tyran qui n'épargne personne :

(*Othon*, 1650), du ressentiment (*Rodogune*, 322), de la pitié (*Polyeucte*, 86).

Je ne lui cachais point combien j'étais *blessée*. (*Polyeucte*, 198.)

67. Un époux *de leur main* me paraît un tyran. (*Othon*, 984.)

Ici perce une douce manie de l'infante : jamais elle ne dispose du cœur de Rodrigue, et toujours elle a la prétention de donner ce qui n'est pas à elle Comment a-t-elle servi Rodrigue près de Chimène? elle néglige de nous l'apprendre.

70. *Var.* J'en dois bien avoir soin ; je l'ai presque forcée
A recevoir les coups dont son âme est blessée. (1637-56.)

Var. Je dois prendre intérêt à la fin de leurs peines. (1637-56.)

71. *Succès*, on le voit, se disait alors de tout résultat bon ou mauvais, et l'on pouvait dire sans pléonasme *bon succès*, parce qu'on disait aussi *mauvais succès*, *malheureux succès*, comme au v. 26 de *Rodogune*.

72. *Var.* On vous voit un chagrin qui va jusqu'à l'excès. (1637-56.)

75. *Prendre intérêt pour* ne se dit plus guère ; on construit d'ordinaire *prendre intérêt à*. Mais dans *Cinna* (v. 1361, 1174) on trouve : s'intéresser pour quelqu'un, et s'intéresser pour faire quelque chose, locutions analogues.

77. Avec *trop, plus, fort*, Corneille emploie couramment *avant* en lui donnant la valeur adverbiale : « Vous *passez trop avant*. » (*Mélite*, 1205.)

78. *A la tenir*, en la tenant, quand je la tiens secrète. Voyez la note du vers 5.

80. *Var.* Et, plaignant ma faiblesse, admire ma vertu. (1637-56.)

Var. Et plaignant ma tristesse, admire ma vertu. (1637-38.)

Vertu a plutôt ici le sens latin de *force d'âme ;* c'est quelque chose comme la *gloire* dont parlent trop souvent les héroïnes cornéliennes.

81. Voilà une de ces maximes un peu banales qui, au début du XVIIe siècle, sont l'ornement obligé de toute tragi-comédie.

L'amour est absolu sur tout ce qui respire. (Rotrou, *Don Lope*, II, 1.)

Ce jeune cavalier, cet amant que je donne,
Je l'aime.

LÉONOR.

Vous l'aimez!

L'INFANTE.

Mets la main sur mon cœur,
Et vois comme il se trouble au nom de son vainqueur,
Comme il le reconnaît!

LÉONOR.

Pardonnez-moi, Madame,
Si je sors du respect pour blâmer cette flamme.
Une grande princesse à ce point s'oublier
Que d'admettre en son cœur un simple cavalier!
Et que dirait le Roi? que dirait la Castille?
Vous souvient-il encor de qui vous êtes fille?

L'INFANTE.

Il m'en souvient si bien que j'épandrai mon sang
Avant que je m'abaisse à démentir mon rang.
Je te répondrais bien que dans les belles âmes
Le seul mérite a droit de produire des flammes,

82. Ce mot de *cavalier*, dit M. Marty-Laveaux, était encore assez nouveau à l'époque où Corneille écrivait ses comédies. L'usage s'établit bientôt d'écrire *cavalier* partout où l'on écrivait auparavant *chevalier*, et la tyrannie de cet usage détermina Corneille, dès 1637, dans son édition in-8° du *Cid*, à mettre *cavalier* dans tous les endroits où il avait imprimé d'abord *chevalier* dans l'édition in-4°. Voyez les vers 88, 427, 1401, 1428. — *Cet amant que je donne;* elle tient décidément à le *donner;* voyez la note du vers 67.

Var. Ce jeune chevalier, cet amant que je donne. (1637-44.)

86. *Var.* Si je sors du respect pour blâmer votre flamme. (1637-38.)

88. *Var.* Choisir pour votre amant un simple chevalier! (1637, in-4°-44.)
Choisir pour votre amant un simple cavalier! (1637, in-12-56.)

A ce point que d'admettre; dans ces tournures, *que* disparaît aujourd'hui.

89. *Var.* Et que dira le Roi? que dira la Castille?
Vous souvenez-vous point de qui vous êtes fille?

— Oui, oui, je m'en souviens, et j'épandrai mon sang
Plutôt que de rien faire indigne de mon rang. (1637-56.)

91. Faut-il croire, avec M. Littré, qu'*épandre* indique, dans l'action, une sorte d'ordre et d'arrangement qui n'est pas dans *répandre?* L'observation peut être juste, si elle s'applique à tel vers où *épandre* exprime en effet une idée d'heureuse abondance :

C'est un parterre où Flore *épand* ses biens. (La Fontaine, *Fab.* X, 1.

Mais en beaucoup d'autres cas, comme ici, Corneille dit : épandre le sang. *Epandre* est donc souvent, surtout au XVII° siècle, un simple synonyme de *répandre*.

Et si ma passion cherchait à s'excuser,
Mille exemples fameux pourraient l'autoriser ;
Mais je n'en veux point suivre où ma gloire s'engage ;
Si j'ai beaucoup d'amour, j'ai bien plus de courage,
Et je me dis toujours qu'étant fille de roi,
Tout autre qu'un monarque est indigne de moi.
Quand je vis que mon cœur ne se pouvait défendre,
Moi-même je donnai ce que je n'osais prendre.
Je mis, au lieu de moi, Chimène en ses liens,
Et j'allumai leurs feux pour éteindre les miens.
Ne t'étonne donc plus si mon âme gênée
Avec impatience attend leur hyménée :
Tu vois que mon repos en dépend aujourd'hui.
Si l'amour vit d'espoir, il périt avec lui :
C'est un feu qui s'éteint faute de nourriture,
Et, malgré la rigueur de ma triste aventure,
Si Chimène a jamais Rodrigue pour mari,
Mon espérance est morte et mon esprit guéri.

97. *Ma gloire*, mon orgueil à la fois et mon honneur, le sentiment que j'ai de mon devoir. Chimène et l'infante, comme la plupart des héroïnes cornéliennes, useront et abuseront de ce beau mot. Voyez les v. 1682, 1711, 1766, 1797, 1817. — *S'engage*, soit engagée, compromise. Ce mot, suivant l'Académie, ne dit pas assez pour signifier *ma gloire court fortune*. Cependant, observe M. Godefroy, on a dit excellemment, et d'une manière tout à fait analogue, à l'actif, avec le sens *d'intéresser :*

Un cœur qui nous oublie *engage* notre gloire. (Molière, *Tartuffe*, II, 4.)

Engageons sa vertu, ménageons sa fierté. (Quinault, *Pausanias*, II, 5.)

Il est superflu de faire remarquer combien ce langage est froid et quintessencié. C'est le langage de la galanterie alors à la mode : Camille, Emilie, parfois même Pauline, parleront ainsi.

98. *Var.* Si j'ai beaucoup d'amour, j'ai bien plus de courage. (1637-56.)

Courage, chez les tragiques, est synonyme de *cœur :* Corneille oppose l'âme aux sens, le dedans au dehors, comme il dira lui-même dans *Polyeucte*.

99. *Var.* Un noble orgueil m'apprend qu'étant fille de roi... (1637-56.)

Var. Un noble orgueil m'apprend qu'étant fille du roi... (1639-44.)

102. Comment peut-on donner ce qu'on n'a pas? Mais, encore une fois, l'infante est généreuse avec le bien d'autrui.

105. *Gêner*, c'est proprement mettre à la gêne, à la torture : « C'est trop me gêner ; parle, » dit énergiquement Emilie à Cinna (III, 4). Le verbe *gêner* comme le mot *gêne*, a perdu aujourd'hui beaucoup de sa force.

108. *Var.* Si l'amour vit d'espoir, il meurt avecque lui. (1637-56.)

110. *Ma triste aventure*, encore un mot dont l'énergie primitive s'est considérablement affaiblie. En des circonstances plus tragiques, Félix ne craint pas de l'employer :

Nous autres, bénissons notre heureuse *aventure*. (*Polyeucte*, 1811.)

Je souffre cependant un tourment incroyable :
Jusques à cet hymen Rodrigue m'est aimable ;
Je travaille à le perdre, et le perds à regret,
Et de là prend son cours mon déplaisir secret.
Je vois avec chagrin que l'amour me contraigne
A pousser des soupirs pour ce que je dédaigne ;
Je sens en deux partis mon esprit divisé :
Si mon courage est haut, mon cœur est embrasé ;
Cet hymen m'est fatal, je le crains et souhaite :
Je n'ose en espérer qu'une joie imparfaite.
Ma gloire et mon amour ont pour moi tant d'appas,
Que je meurs s'il s'achève ou ne s'achève pas.

LÉONOR.

Madame, après cela je n'ai rien à vous dire,
Sinon que de vos maux avec vous je soupire :

114. Ce fils si vertueux d'un père si coupable,
S'il ne devait régner, *me* pourrait être *aimable*. (*Héraclius*, 218.)

116. *De là prend son cours*, là est la source de mon chagrin, car le mot *déplaisir*, lui aussi, avait un sens très fort. Le vieil Horace parle du « déplaisir » que lui cause la mort de sa fille (1459); Auguste, trahi par ceux qu'il comble de bienfaits, sent sa constance succomber sous les « déplaisirs » (*Cinna*, 1194), et Cléopâtre expirante ne trouve point dans *Rodogune* (1814) de terme plus énergique pour exprimer son regret de mourir sans être vengée.

117. *Var.* Je suis au désespoir que l'amour me contraigne..... (1637-60.)

Dans cette variante, l'emploi du subjonctif est des plus naturels ; mais il ne l'est pas dans le texte définitif. Il semble que nous mettrions plutôt ici l'indicatif, comme en cet autre vers de Corneille, plus remarquable encore :

La plus belle des deux, je crois que ce soit l'autre. (*Menteur*, 206.)

118. L'Académie fait ici cette remarque, qui semble fondée : « *Dédaigne* dit trop pour sa passion, car en effet elle l'estimait. Elle voulait dire : pour ce que je devrais dédaigner. »

120. Comme au vers 98, le *courage*, c'est ici la fermeté d'âme, la *vertu* dans le sens du latin. Seulement, ici, à *courage* est opposé *cœur*, c'est-à-dire qu'à la hauteur de la raison est opposée la violence de la passion. *Embrasé* est encore un mot emprunté à la phraséologie galante du temps, où l'amour s'appelait souvent un *brasier*.

Dites, dites, seigneur, qu'il est bien malaisé
De céder ce qu'adore un *cœur* bien *embrasé*. (*Tite*, 538.)

121. *Le* sert ici de régime à la fois à *craindre* et à *souhaiter*. « L'usage, dit l'Académie, veut que l'on répète l'article *le*, d'autant plus que les deux verbes sont de signification fort différente. » Cette critique de l'Académie prouve que cette construction, très fréquente dans le vieux français, avait vieilli. Corneille pourtant ne modifia pas son vers.

122. *Var.* Je ne m'en promets rien qu'une joie imparfaite.
Ma gloire et mon amour ont tous deux tant d'appas
Que je meurs s'il s'achève et ne s'achève pas. (1637-56.)

Je vous blâmais tantôt, je vous plains à présent.
Mais puisque dans un mal si doux et si cuisant
Votre vertu combat et son charme et sa force,
En repousse l'assaut, en rejette l'amorce,
Elle rendra le calme à vos esprits flottants.
Espérez donc tout d'elle et du secours du temps
Espérez tout du Ciel : il a trop de justice
Pour laisser la vertu dans un si long supplice.

L'INFANTE.

Ma plus douce espérance est de perdre l'espoir.

LE PAGE.

Par vos commandements Chimène vous vient voir.

L'INFANTE, *à Léonor.*

Allez l'entretenir en cette galerie.

128. Corneille prend très souvent *cuisant* au figuré, il dit dans *Cinna* de « *cuisants* malheurs » (40), et « mille remords *cuisants* » (803).

130. Une *amorce*, c'est un *appât*, au propre et au figuré ; au XVIIe siècle, on disait *amorce* de tout ce qui peut amorcer, attirer, séduire ; voyez les vers 984 d'*Horace*, 1681 de *Cinna*, 1333 de *Pompée*. Boileau lui-même a dit :

> Craignez d'un vain plaisir les trompeuses *amorces*. (*Art poétique*, I.)

131. *Vos esprits*, pluriel très fréquent chez Corneille pour le singulier.

> Ainsi que la naissance, ils ont *les esprits* bas. (*Pompée*, 1185.)

Flottants, incertains. Ce vers est presque mot à mot reproduit dans *Cinna* :

> Pour rendre le calme à ton *esprit flottant*... (1015.)

134. *Var.* Pour souffrir la vertu si longtemps au supplice. (1637-56.)

135. « Ce vers, si je ne me trompe, n'est pas loin du galimathias, » dit Scudéry, qui, cette fois, a raison. L'Académie dit au contraire : « Ce vers est beau, et l'observateur l'a mal repris, pour ce qu'elle ne pouvait rien espérer de plus avantageux pour sa guérison que de voir Rodrigue tellement lié à Chimène, qu'elle n'eût plus lieu d'espérer sa possession. » Mais l'Académie ne s'attache qu'au sentiment, et Scudéry critique l'affectation de la forme, ce cliquetis de mots, digne en tout point qu'on le continue par la fameuse antithèse du sonnet d'Oronte :

> Belle Philis, on désespère
> Alors qu'on espère toujours.

Rotrou a dit, avec un sens différent :

> Un grand espoir manquant est un grand désespoir.
> (*Belle Alphrède*, IV, 1.)

Ces traces du mauvais goût régnant sont trop visibles encore dans le *Cid*.

135. *Par vos commandements*, par votre ordre. Corneille aime ces pluriels :

> Cet amour qui m'expose à vos ressentiments
> N'est point le prompt effet de *vos commandements*. (*Cinna*, 1572.)

LÉONOR.

Voulez-vous demeurer dedans la rêverie?

L'INFANTE.

Non, je veux seulement, malgré mon déplaisir,
Remettre mon visage un peu plus à loisir.
Je vous suis.
Juste Ciel, d'où j'attends mon remède,
Mets enfin quelque borne au mal qui me possède,
Assure mon repos, assure mon honneur.
Dans le bonheur d'autrui je cherche mon bonheur :
Cet hyménée à trois également importe;
Rends son effet plus prompt, ou mon âme plus forte.
D'un lien conjugal joindre ces deux amants,
C'est briser tous mes fers, et finir mes tourments.
Mais je tarde un peu trop : allons trouver Chimène,
Et par son entretien soulager notre peine.

SCENE III.

LE COMTE, DON DIÈGUE.

LE COMTE.

Enfin vous l'emportez, et la faveur du roi
Vous élève en un rang qui n'était dû qu'à moi :

138. « Corneille, comme tous ses contemporains, employait très fréquemment *dedans* en guise de préposition ; du reste, Vaugelas, qui condamnait cet emploi du mot, le permettait aux poètes ; mais bientôt les grammairiens n'admirent plus aucune exception. Notre poète ne fut pas sourd à l'avis des grammairiens ; mais ici pour lui la tâche était grande ; il ne s'agissait pas d'un seul vers à changer, et il recula parfois devant des modifications trop profondes. Malgré beaucoup de retouches, il a laissé subsister cette tournure bien plus fréquemment qu'il ne l'a supprimée, et, chose plus remarquable, il lui est même arrivé de s'en servir dans de nouveaux ouvrages, après l'avoir effacée dans les anciens.» (Marty-Laveaux.)

139. Sur le sens, aujourd'hui si affaibli, du mot *déplaisir,* voyez la note du vers 116.

145. « Ce vers est mal tourné, et *à trois* après *hyménée,* dans le repos du vers, fait un fort mauvais effet. » (Académie.) Un peu dure dans la forme, la critique semble assez juste au fond.

151. Il n'a pas fallu un grand effort aux acteurs pour faire commencer le *Cid* à cette scène, en supprimant les deux scènes précédentes. Aucune liaison ne les embarrassait : comme Chimène est sortie sans être aperçue de l'Infante, qui la cherchait, l'Infante cède trop discrètement la place à don Diègue et au comte. En quel lieu ces entrées et ces sorties mystérieuses sont-elles possibles? Nous ne savons: la scène est à Séville, quelque part.

152. L'Académie est bien rigoureuse, ce semble, quand elle rend cet arrêt :

Il vous fait gouverneur du prince de Castille.

D. DIÈGUE.

Cette marque d'honneur qu'il met dans ma famille
Montre à tous qu'il est juste, et fait connaître assez
Qu'il sait récompenser les services passés.

LE COMTE.

Pour grands que soient les rois, ils sont ce que nous sommes :
Ils peuvent se tromper comme les autres hommes,
Et ce choix sert de preuve à tous les courtisans
Qu'ils savent mal payer les services présents.

D. DIÈGUE.

Ne parlons plus d'un choix dont votre esprit s'irrite :
La faveur l'a pu faire autant que le mérite ;
Mais on doit ce respect au pouvoir absolu
De n'examiner rien quand un roi l'a voulu.

« Cela n'est pas français; il faut dire *élever à un rang* »; mais il est certain que la tournure est peu ordinaire.

153. Don Sanche, prince de Castille, l'aîné des trois fils de Ferdinand Ier le Grand. Il régna plus tard de 1065 à 1073, sous le nom de Sanche II le Fort, et, après avoir dépouillé ses frères, il périt assassiné devant Zamora, qu'il voulait enlever à sa sœur, l'infante Urraca, celle dont Corneille fait revivre le nom, en écartant l'autre infante, mais en prêtant son nom à la « gouvernante » Elvire. La charge de gouverneur d'un tel prince ne devait pas être fort enviable, si nous en croyons Guilhem de Castro, qui, dans son drame s'est plu à nous peindre les fureurs précoces du jeune don Sanche.

157. *Pour grands que*, si grands que, quelque grands qu'ils soient; le tour moderne est beaucoup moins vif.

*Pour grand qu'*en soit le prix, son péril en rabat (*Pompée*, 1547.)

C'est un très ancien gallicisme. M. Godefroy, dans son *Lexique*, montre par des exemples empruntés aux auteurs du XIXe siècle, que cette excellente tournure tend à revivre. — *Ils sont ce que nous sommes*. Dans son admirable paraphrase du psaume CXLV, Malherbe avait ainsi parlé de la puissance impuissante des rois :

Ce qu'ils peuvent n'est rien : ils sont, comme nous sommes,
Véritablement hommes,
Et meurent comme nous.

161. On observera la différence qui se marque dès le début entre les deux caractères : aux paroles hautaines du comte don Diègue évite de répondre et se hâte de passer à un sujet qu'il suppose devoir lui être plus agréable.

162. *Var.* La faveur l'a pu faire avant que le mérite. (1637, in-12.)

163. *Var.* Vous choisissant peut-être on eût pu mieux choisir ;
Mais le roi m'a trouvé plus propre à son desir. (1637-56.)

164. Ces maximes sur la toute-puissance des rois sont un des lieux communs de la poésie dramatique au début du XVIIe siècle :

Dans les desseins d'un roi, comme dans ceux des dieux,
De fidèles sujets doivent fermer les yeux,

A l'honneur qu'il m'a fait ajoutez-en un autre ;
Joignons d'un sacré nœud ma maison à la vôtre :
Vous n'avez qu'une fille, et moi je n'ai qu'un fils ;
Leur hymen nous peut rendre à jamais plus qu'amis :
Faites-nous cette grâce, et l'acceptez pour gendre.

LE COMTE.

A des partis plus hauts ce beau fils doit prétendre,
Et le nouvel éclat de votre dignité
Lui doit enfler le cœur d'une autre vanité.
Exercez-la, monsieur, et gouvernez le prince,
Montrez-lui comme il faut régir une province,

> Et, soumettant leur sens au pouvoir des couronnes,
> Quelles que soient les lois, croire qu'elles sont bonnes.
> (Rotrou. *Antigone*, IV, 5.)

> La volonté des rois par l'effet seul s'explique :
> On suit leur passion injuste ou tyrannique,
> Et toujours un sujet se porte justement
> A l'exécution de leur commandement. (Rotrou, *Heureux naufrage*, V, 2.)

Ce n'est pas une raison pour croire Corneille et Rotrou partisans de l'absolutisme monarchique, pas plus que pour croire l'auteur de *Cinna* républicain, parce qu'il prête une fierté toute républicaine à son Emilie. Il prête à chacun le langage qui lui convient.

165. *Var.* A l'honneur qu'on m'a fait ajoutez-en un autre. (1660-63.)

166. *D'un sacré nœud.* Cette construction de l'adjectif avant le substantif est très fréquente chez Corneille et Racine. Dans *Esther*, Zarès dit à son mari, Aman :

> Au nom du *sacré nœud* qui me lie avec vous .... (III, 1.)

De même, Corneille dit couramment : certaines nouvelles, **conjugal amour**, contraire parti, général effort, nuptial flambeau, etc.

167. *Var.* Rodrigue aime Chimène, et ce digne sujet
De ses affections est le plus cher objet :
Consentez-y, Monsieur, et l'acceptez pour gendre...
— A de plus hauts partis Rodrigue doit prétendre. (1637-56.)

170. *Beau fils,* expression de comédie, mais qui n'est point ici déplacée, quoi qu'en dise Voltaire. Cette ironie familière ne prête pas au sourire, quand on songe que le bonheur de Chimène et de Rodrigue est en jeu. Quel tragique solennel et tendu rêvait donc Voltaire ?

172. *Var.* Lui doit bien mettre au cœur une autre vanité. (1637-56.)

173. Nos anciens poètes, dit M. Marty-Laveaux, se servaient sans scrupule de *Monsieur* dans leurs tragédies. Vers le temps de Corneille, le mot parut trop peu noble, et Corneille le corrigea en quelques endroits de ses premières pièces, mais il le laissa dans le vers du *Cid*, et il fit bien.

174. Vaugelas condamnait *comme* pour *comment*, mais seulement pour *comment* interrogatif. Sans admettre cette distinction, Corneille écrit également :

> *Comme* a-t-elle reçu les offres de ma flamme ? (*Pompée*, 953.)

> Un cœur né pour servir sait mal *comme* on commande. (*Ibid.*, 1197.)

Faire trembler partout les peuples sous sa loi,
Remplir les bons d'amour et les méchants d'effroi.
Joignez à ces vertus celles d'un capitaine :
Montrez-lui comme il faut s'endurcir à la peine,
Dans le métier de Mars se rendre sans égal,
Passer les jours entiers et les nuits à cheval,
Reposer tout armé, forcer une muraille,
Et ne devoir qu'à soi le gain d'une bataille.
Instruisez-le d'exemple et rendez-le parfait,
Expliquant à ses yeux vos leçons par l'effet.

D. DIÈGUE.

Pour s'instruire d'exemple, en dépit de l'envie,
Il lira seulement l'histoire de ma vie.
Là, dans un long tissu de belles actions,
Il verra comme il faut dompter des nations,
Attaquer une place, ordonner une armée,
Et sur de grands exploits bâtir sa renommée.

176. Dans le *Remercîment au roi*, daté de 1663, Corneille a reproduit textuellement ce vers :

> On te voyait dès lors, à toi seul comparable,
> Faire éclater partout ta conduite adorable,
> *Remplir les bons d'amour et les méchants d'effroi.*

181. *Forcer*, prendre par force. « Je crains qu'on ne la *force*, » dit Félix en parlant de la prison de Polyeucte (1075).

183. *Var.* Instruisez-le d'exemple, et vous ressouvenez
Qu'il faut faire à ses yeux ce que vous enseignez. (1637-56.)

D'exemple, par votre exemple ; *de* était alors très souvent employé au lieu de *par :*

> Ce qu'il ne peut *de* force, il l'entreprend *de* ruse. (*Polyeucte*, 1195.)

L'Académie a donc tort de juger cette tournure incorrecte.

184. *L'effet*, c'est la réalité opposée aux *leçons*, c'est-à-dire aux paroles, qui restent vaines si elles ne sont pas suivies d'action. Il est à peine besoin de remarquer que tout ce passage est ironique : le comte exige précisément de don Diègue ce que don Diègue est hors d'état de faire, et ce qu'il eût fait lui-même si on l'avait choisi. Il croit peu à l'efficacité des conseils, beaucoup à celle des exemples, or don Diègue ne peut offrir au prince que les exemples de sa vie passée.

187. *Var.* Là, dans un long tissu des belles actions. (1639 et 44 in-4°.)

189. *Var.* Attaquer une place et ranger une armée. (1660-64.)

« *Ordonner une armée*, ce n'est pas bien parler français, quelque sens qu'on lui veuille donner, et ne signifie point, ni mettre une armée en bataille, ni établir dans une armée l'ordre qui y est nécessaire. » (Académie.) — « Puisqu'on ne peut rendre ce mot que par une périphrase, il vaut mieux que la périphrase ; il répond à *ordinare*, il est plus énergique qu'*arranger*, *disposer*. » (Voltaire.) Ce qui est plus décisif encore, ajoute M. Marty-Laveaux, c'est que l'expression a existé de tout temps et qu'elle appartient à la fois à la langue des militaires et à celle des historiens. On lit dans le Dictionnaire de Nicot :

LE COMTE.

Les exemples vivants sont d'un autre pouvoir ;
Un prince dans un livre apprend mal son devoir.
Et qu'a fait après tout ce grand nombre d'années,
Que ne puisse égaler une de mes journées?
Si vous fûtes vaillant, je le suis aujourd'hui,
Et ce bras du royaume est le plus ferme appui.
Grenade et l'Aragon tremblent quand ce fer brille ;
Mon nom sert de rempart à toute la Castille :
Sans moi, vous passeriez bientôt sous d'autres lois,
Et vous auriez bientôt vos ennemis pour rois.
Chaque jour, chaque instant, pour rehausser ma gloire,
Met lauriers sur lauriers, victoire sur victoire.
Le Prince à mes côtés ferait dans les combats
L'essai de son courage à l'ombre de mon bras;
Il apprendrait à vaincre en me regardant faire,
Et, pour répondre en hâte à son grand caractère,
Il verrait...

D. DIÈGUE.

Je le sais, vous servez bien le Roi :
Je vous ai vu combattre et commander sous moi.
Quand l'âge dans mes nerfs a fait couler sa glace,
Votre rare valeur a bien rempli ma place ;

« *Ordonner l'ost*, c'est ranger l'armée en bataille, mettre son armée en ordonnance de combat, *acies instruere, ordines instituere.* »

190. *Bâtir*, au figuré, est employé par Corneille dans un emploi encore plus hardi :

Bâtissant en l'air *sur* le malheur d'autrui. (*Horace*, 1229.)

191. *Var.* Les exemples vivants ont bien plus de pouvoir. (1637-56.)

D'un autre, d'un tout autre, d'un bien plus grand pouvoir. C'est que, suivant le mot de la Rochefoucauld, « rien n'est si contagieux que l'exemple ». (*Maximes*, 230.)

197. Vers sonore et pittoresque, image saisissante dont l'esprit reste comme illuminé, et qui ôte à la pensée ce qu'elle pourrait avoir d'outrecuidant. Le comte parle ici en matamore, mais en matamore tragique, et l'on oublie de sourire à force d'admirer.

200. *Var.*
Et, si vous ne m'aviez, vous n'auriez plus de rois.
Chaque jour, chaque instant entasse pour ma gloire
Laurier dessus laurier, victoire sur victoire.
Le Prince, pour essai de générosité,
Gagnerait des combats marchant à mon côté ;
Loin des froides leçons qu'à mon bras on préfère,
Il apprendrait à vaincre en me regardant faire...
— Vous me parlez en vain de ce que je connoi ;
Je vous ai vu combattre et commander sous moi. (1637-56.)

209. Comme au vers 256, *glace* se dit ici de la vieillesse qui refroidit le corps. On disait même en ce sens *glaçon;* mais Corneille laisse à Rotrou ce terme plus osé.

Enfin, pour épargner les discours superflus,
Vous êtes aujourd'hui ce qu'autrefois je fus.
Vous voyez toutefois qu'en cette concurrence
Un monarque entre nous met quelque différence.

LE COMTE.

Ce que je méritais, vous l'avez emporté.

D. DIÈGUE.

Qui l'a gagné sur vous l'avait mieux mérité.

LE COMTE.

Qui peut mieux l'exercer en est bien le plus digne.

D. DIÈGUE.

En être refusé n'en est pas un bon signe.

LE COMTE.

Vous l'avez eu par brigue, étant vieux courtisan.

D. DIÈGUE.

L'éclat de mes hauts faits fut mon seul partisan.

LE COMTE.

Parlons-en mieux, le Roi fait honneur à votre âge.

214. *Var.* Un monarque entre nous met de la différence. (1637-56.)

La leçon définitive *quelque différence* est beaucoup plus énergique. De même, *met* vaut mieux que *fait*, locution plus usitée aujourd'hui.

> Mon peuple aura des yeux pour connaître son roi.
> Et *mettra différence* entre un tyran et moi. (*Pertharite*, 1366.)

Le mouvement de la scène s'accélère et le ton s'échauffe : las des hauteurs du comte, don Diègue montre quelque impatience à son tour.

217. *Bien*, en ces sortes de phrases, ajoute à l'énergie de l'affirmation, et équivaut à *assurément*. — « Quelle plus grande honte y a-t-il, d'être refusé du poste que l'on mérite, ou d'y être placé sans le mériter ? » (La Bruyère, *De la Cour*.)

218. *En être refusé*, construction remarquable, qui reparaîtra au vers 1538.

> Oui, ce cœur ainsi libre, ainsi désabusé,
> Ne peut, quoi qu'il demande, *en être refusé*. (*Imitation*, III, 1403)

220. *Fut mon seul partisan ;* remarquez ce mot de *partisan* appliqué à une chose. Corneille a retrouvé les mêmes accents et presque les mêmes expressions pour se rendre justice à lui-même :

> Je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée......
> Et mes vers en tous lieux sont *mes seuls partisans*. (*Excuse à Ariste*.)

221. *Var.* Parlons-en mieux, le Roi fait l'honneur à votre âge. (1644, in-4°.)

D. DIÈGUE.

Le Roi, quand il en fait, le mesure au courage.

LE COMTE.

Et par là cet honneur n'était dû qu'à mon bras.

D. DIÈGUE.

Qui n'a pu l'obtenir ne le méritait pas.

LE COMTE.

Ne le méritait pas! Moi?

D. DIÈGUE.

Vous.

LE COMTE.

Ton impudence,
Téméraire vieillard, aura sa récompense.

(*Il lui donne un soufflet.*)

D. DIÈGUE, *mettant l'épée à la main.*

Achève, et prends ma vie après un tel affront,
Le premier dont ma race ait vu rougir son front.

222. *Var.* Le Roi, quand il en fait, les mesure au courage. (1648-66.)

224. *Ne le méritait pas.* Ce mot un peu vif, qui, il faut l'avouer, n'est pas dans l'espagnol (on sait que chez Castro la querelle s'engage dans le Conseil même du roi), nous gâte un peu la fierté jusqu'alors sereine de don Diègue, et a le tort de provoquer l'affront que don Diègue recevra.

226. « On ne donnerait pas aujourd'hui un soufflet sur la joue d'un héros. Les acteurs mêmes sont très embarrassés à donner ce soufflet; ils font le semblant. » (Voltaire.) Tant pis pour les acteurs! Que nous importe, après tout, que ces acteurs trop délicats pour donner ou recevoir un soufflet, aient adouci ou même supprimé le geste compromettant, que les uns se soient contentés de menacer don Diègue du bout de leur gant, que les autres, d'un tempérament plus rassis encore, en aient simplement effleuré son bras? Si le soufflet n'est pas donné, et donné franchement, on ne comprend, ni l'ironie insultante du comte, ni le désespoir de don Diègue, ni le ressentiment avec lequel il parle à son fils de cet « affront si cruel », de ce « soufflet » (car il appelle, lui, les choses par leur nom), ni sa joie triomphante, lorsqu'enfin vengé, il s'écrie:

Viens baiser cette joue, et reconnais *la place*
Où fut empreint l'affront que ton courage efface. (III, 6.)

228. « Je trouve que « le front d'une race » est une assez étrange chose; il ne fallait plus que dire « les bras de ma lignée », et « les cuisses de ma postérité. » (Scudéry.) L'Académie donne raison à Scudéry! « Pourquoi, répond Voltaire, si on anime tout en poésie, une race ne pourra-t-elle pas rougir? pourquoi ne pas lui donner un front comme des sentiments? » Il n'est donc pas besoin de voir, avec M. Aimé Martin, dans *ma race* une ellipse pour: un homme de ma race. Ce qui fait la beauté du vers cornélien, c'est précisément qu'à son déshonneur don Diègue associe celui de sa race tout entière, de ce

LE COMTE.

Et que penses-tu faire avec tant de faiblesse?

D. DIÈGUE.

O Dieu ! ma force usée en ce besoin me laisse!

LE COMTE.

Ton épée est à moi; mais tu serais trop vain
Si ce honteux trophée avait chargé ma main.
Adieu. Fais lire au Prince, en dépit de l'envie,
Pour son instruction, l'histoire de ta vie :
D'un insolent discours ce juste châtiment
Ne lui servira pas d'un petit ornement.

SCÈNE IV.

D. DIÈGUE.

O rage! ô désespoir! ô vieillesse ennemie!
N'ai-je donc tant vécu que pour cette infamie?
Et ne suis-je blanchi dans les travaux guerriers
Que pour voir en un jour flétrir tant de lauriers?
Mon bras, qu'avec respect toute l'Espagne admire,
Mon bras qui tant de fois a sauvé cet empire,

« long amas d'aïeux » dont parle Boileau, et qu'aucune honte infligée à la famille ne laisse indifférent.

230. *Var.* O Dieu ! ma force usée à ce besoin me laisse ! (1637-56.)

En ce besoin est préférable, car *besoin* a souvent chez les poètes dramatiques du temps le sens de *circonstance critique.*

233. *En dépit de l'envie*, répétition ironique de ce qu'a dit don Diègue au vers 185.

236. *Var.* Ne lui servira pas d'un petit ornement.
— Épargnes-tu mon sang ? — Mon âme est satisfaite,
Et mes yeux à ma main reprochent ta défaite.
— Tu dédaignes ma vie ? — En arrêter le cours
Ne serait que hâter la Parque de trois jours. (1637-56.)

Combien supérieure est la scène arrêtée au vers 236 ! Corneille a compris qu'il était également nécessaire, et que le Comte ne parlât point trop, et que don Diègue, après cet affront, ne parlât point du tout, avant de se trouver seul. L'un nous eût semblé trop odieux, l'autre trop humilié.

237. *Ennemie*, contraire, puisqu'elle le paralyse. Corneille a dit de même : « ce respect *ennemi*. » (*Othon*, 823.)

239. *Blanchi*, qui sera pris au propre au vers 711, a ici le sens figuré de *vieilli*, comme dans *Cinna :* « dans la pourpre *blanchi* » (995), et dans l'*Imitation* (I, 835, var.) : « dans la vertu *blanchi*. »

Tant de fois affermi le trône de son roi,
Trahit donc ma querelle, et ne fait rien pour moi?
O cruel souvenir de ma gloire passée!
Œuvre de tant de jours en un jour effacée !
Nouvelle dignité fatale à mon bonheur!
Précipice élevé d'où tombe mon honneur!
Faut-il de votre éclat voir triompher le comte,
Et mourir sans vengeance, ou vivre dans la honte?
Comte, sois de mon prince à présent gouverneur :
Ce haut rang n'admet point un homme sans honneur ;
Et ton jaloux orgueil, par cet affront insigne,
Malgré le choix du Roi, m'en a su rendre indigne.
Et toi, de mes exploits glorieux instrument,
Mais d'un corps tout de glace inutile ornement,
Fer jadis tant à craindre, et qui dans cette offense
M'as servi de parade et non pas de défense,
Va, quitte désormais le dernier des humains,
Passe, pour me venger, en de meilleures mains.

244. *Trahit ma querelle,* fait défaut à ma cause, manque à ma défense. *Querelle* a souvent ce sens chez les tragiques ; voyez le vers 1443.

> Tous en ce même jour sont morts pour sa *querelle*. (*Horace*, 1707.)
>
> Voilà donc quels vengeurs s'arment pour ta *querelle!*
> (Racine, *Athalie*, 1118.)

249. « *Triompher de l'éclat d'une dignité,* ce sont de belles paroles qui ne signifient rien. » (Académie) « N'est-il pas permis, en poésie, de triompher de l'éclat des grandeurs? » (Voltaire.)

251. Sur ce mouvement, voyez l'Introduction, I, 5.

254. La brutalité du comte a donc suffi pour rendre ce vieillard indigne de la charge à laquelle il se reconnaissait tout à l'heure tant de titres ! Ainsi le veut cette religion de l'honneur, étrangement délicate, dont il est un dévot.

255. Dans l'espagnol, don Diègue n'a point d'épée, mais un simple bâton, qu'il brise dans son indignation, et c'est à ce bâton qu'il s'adresse : « Va-t'en, bâton brisé, qui n'as pu servir de soutien ni à mon honneur, ni à ma colère! »

256. *Tout de glace*, voyez la note du vers 209.

258. *Parade* se dit de ce qui pare et ne sert pas :

> Ceci servira donc de mouchoir de *parade*. (*Suivante*, 466.)

259. Peut-il vraiment croire qu'il soit « le dernier des humains » parce qu'il n'a pu châtier un insolent? Ces exagérations pourtant sont des traits de caractère, et tiennent à la haute idée que se fait de l'honneur ce chef de famille.

260. *Var.*
> Passe, pour me venger, en de meilleures mains.
> Si Rodrigue est mon fils, il faut que l'amour cède,
> Et qu'une ardeur plus haute à sa flamme succède :
> Mon honneur est le sien, et le mortel affront
> Qui tombe sur mon chef rejaillit sur son front. (1637-56.)

Qui n'admire avec quel sens profond de l'effet dramatique, ici comme à la fin de la scène précédente, Corneille a retranché les vers qui faisaient longueur. A quoi bon ces transitions froides? Le *Rodrigue, as-tu du cœur* sera bien plus saisissant s'il n'est pas annoncé d'avance.

SCÈNE V.

D. DIÈGUE, D. RODRIGUE

D. DIÈGUE.

Rodrigue, as-tu du cœur?

D. RODRIGUE.

Tout autre que mon père
L'éprouverait sur l'heure.

D. DIÈGUE.

Agréable colère!
Digne ressentiment à ma douleur bien doux!
Je reconnais mon sang à ce noble courroux;
Ma jeunesse revit en cette ardeur si prompte.
Viens, mon fils, viens, mon sang, viens réparer ma honte;
Viens me venger.

D. RODRIGUE.

De quoi?

D. DIÈGUE.

D'un affront si cruel
Qu'à l'honneur de tous deux il porte un coup mortel :
D'un soufflet. L'insolent en eût perdu la vie;
Mais mon âge a trompé ma généreuse envie,

261. *Du cœur*, du courage, comme au v. 611; par contre, on a vu que *courage* était souvent employé pour *cœur.* — Dans son *Explication du théâtre classique*, M. Horion rapproche de cette scène l'épisode virgilien où Evandre, outragé par Mézence, remet à son fils Pallas le soin de sa vengeance (*Enéide*, VIII). Toutefois, don Diègue est un père moins attendri, et Rodrigue un fils plus viril, en qui le héros déjà se révèle. — Voyez les passages analogues et différents du *Romancero* et de Castro dans l'Introduction, p. 19 et 26.

264. *Mon sang*, ma race, comme deux vers plus bas.

Ne me dis point qu'elle est et mon *sang* et ma sœur. (*Horace*, 1326.)

En épousant Pauline il s'est fait votre *sang*. (*Polyeucte*, 923.)

Dans la *Toison d'or* (V, 4), le vieil Aète s'écrie aussi :

A ce digne courroux je reconnais ma fille.

266. Voir, dans l'Introduction, p. 123, la parodie que Racine a faite de ce passage dans *les Plaideurs*.

268. *A l'honneur de tous deux*, toujours d'après cette idée que la race tout entière a été outragée en la personne du chef de famille.

Et ce fer, que mon bras ne peut plus soutenir,
Je le remets au tien pour venger et punir.
Va contre un arrogant éprouver ton courage :
Ce n'est que dans le sang qu'on lave un tel outrage ;
Meurs ou tue. Au surplus, pour ne te point flatter,
Je te donne à combattre un homme à redouter :
Je l'ai vu tout couvert de sang et de poussière,
Porter partout l'effroi dans une armée entière.
J'ai vu par sa valeur cent escadrons rompus,
Et pour t'en dire encor quelque chose de plus,
Plus que brave soldat, plus que grand capitaine,
C'est...

D. RODRIGUE.

De grâce, achevez.

D. DIÈGUE.

Le père de Chimène.

D. RODRIGUE.

Le...

D. DIÈGUE.

Ne réplique point, je connais ton amour;
Mais qui peut vivre infâme est indigne du jour.
Plus l'offenseur est cher, et plus grande est l'offense.

271. *Ne peut plus soutenir*; ce que dit ici don Diègue, Castro le fait voir. Comparez l'Introduction, p. 26.

272. « *Venger et punir* est trop vague, car on ne sait ni qui doit être vengé, ni qui doit être puni. » (Académie.) « J'ose croire cette critique mal fondée, et je louerai ces deux vers précisément par ce qu'on y censure. D'abord le sens est clair : qui peut se méprendre sur ce qu'on doit venger et sur ce qu'on doit punir? Mais ce qui me paraît digne de louange, c'est cette précision rapide qui est avare de mots, parce que la vengeance est avare de temps. *Venger et punir*, *meurs ou tue*, voilà les mots qui se précipitent dans la bouche d'un homme furieux. » (La Harpe.)

274. Ce vers est traduit de l'espagnol; mais, chez Castro, c'est au propre que don Diègue lavera son affront dans le sang de son adversaire, et qu'avec ce sang il effacera la trace du soufflet sur sa joue.

277. *Var.* Je l'ai vu tout sanglant, au milieu des batailles,
Se faire un beau rempart de mille funérailles.
— Son nom? C'est perdre temps en propos superflus.
— Donc, pour te dire encor quelque chose de plus... (1637-56).

De mille funérailles, en ces vers supprimés par Corneille, signifiait : de mille cadavres ennemis. C'est un latinisme que l'Académie a eu tort de blâmer, car on en trouve des exemples chez nos meilleurs poetes :

Qui n'eût cru que ses murailles,
Que défendait un lion,
N'eussent fait des *funérailles*
Plus que n'en fit Ilion? (Malherbe, *Au roi Henri le Grand sur l'heureux succès du voyage de Sedan.*

285. « L'Observateur a quelque fondement en sa répréhension, de dire que ce mot *offenseur* n'est pas en usage ; toutefois, étant à souhaiter qu'il y fût, pour

Enfin tu sais l'affront et tu tiens la vengeance :
Je ne te dis plus rien. Venge-moi, venge-toi,
Montre-toi digne fils d'un père tel que moi.
Accablé des malheurs où le destin me range,
Je vais les déplorer : va, cours, vole, et nous venge.

SCÈNE VI.

D. RODRIGUE.

Percé jusques au fond du cœur

opposer à *offensé,* cette hardiesse n'est pas condamnable. » (Académie.) Dans le Dictionnaire de l'Académie, édition de 1694, le mot est, en effet, admis. En tout cas, c'est une erreur de croire, avec le P. Bouhours et M. Aimé Martin, qu'*offenseur* soit de l'invention de Corneille : MM. Marty-Laveaux, Littré, Godefroy, citent des exemples de ce mot empruntés à Garnier et à d'Urfé. Racine a dit, par une visible réminiscence de ce beau vers :

Plus l'offenseur m'est cher, plus je ressens l'injure. (*Thébaïde* I, 5.)

286. *Tu tiens la vengeance,* dans la pensée de Corneille, doit signifier, non pas : tu as ta vengeance toute prête, mais plutôt : tu tiens l'instrument de ta vengeance (l'épée que son père a fait passer en ses mains, comme il l'annonce au vers 260). Ce n'est, d'ailleurs, que la traduction libre de l'espagnol : « Voilà l'offense, voici l'épée. »

288. *Var.* Montre-toi digne fils d'un tel père que moi. (1637-56.)

Un père tel que moi; le comte dira plus loin (II, 1) : « Un homme tel que moi ! » C'est le même orgueil au fond, mais très différent dans l'expression, simple et fier chez don Diègue, arrogant chez don Gormas.

289. *Où,* auxquels, comme aux vers 791 et 1602. On disait *ranger à* pour *assujettir, réduire à* :

L'amour ! Ah ! ce mot seul me *range à* la douceur. (*Galerie,* 1212.)

Range à ce que tu dois ton âme en patience. (*Imitation,* II, 1627.)

290. *Var.* Je m'en vais les pleurer : va, cours, vole et nous venge. (1637-56.)

291. Ces monologues lyriques, substitués aux chœurs de la tragédie antique, ne datent point de Corneille. Pour n'en citer qu'un exemple, dans la *Bradamante* de Garnier, si curieusement analysée dans la thèse récente de M. Faguet, Roger discute avec lui-même sur les moyens de garder son serment sans perdre ce qu'il aime, et par la délicatesse un peu subtile de l'analyse morale, ce monologue n'est pas sans analogie avec celui de Rodrigue. Corneille distinguait entre les monologues et les stances : « Les monologues, écrivait-il, sont trop longs et trop fréquents en cette pièce; c'était une beauté en ce temps-là : les comédiens les souhaitaient et croyaient y paraître avec plus d'avantage. La mode a si bien changé que la plupart de mes derniers ouvrages n'en ont aucun, et vous n'en trouverez point dans *Pompée,* la *Suite du Menteur, Théodore* et *Pertharite,* ni dans *Héraclius, Andromède, Œdipe* et la *Toison d'or,* à la réserve des stances. » (Examen de *Clitandre.*) Dans l'examen d'*Andromède* il remarque que les stances, par leurs cadences imprévues, introduisent quelque variété dans le drame; mais, ajoute-t-il, « il y faut éviter le trop d'affectation. C'est par là que les stances du *Cid* sont inexcusables, et les mots de *peine* et *Chimène,* qui font la dernière rime de chaque strophe, marquent un jeu du côté du poète, qui n'a rien de naturel

D'une atteinte imprévue aussi bien que mortelle,
Misérable vengeur d'une juste querelle,
Et malheureux objet d'une injuste rigueur,
Je demeure immobile, et mon âme abattue
Cède au coup qui me tue.
Si près de voir mon feu récompensé,
O Dieu, l'étrange peine!
En cet affront mon père est l'offensé,
Et l'offenseur, le père de Chimène!

Que je sens de rudes combats!
Contre mon propre honneur mon amour s'intéresse :
Il faut venger un père, et perdre une maîtresse;

du côté de l'acteur. » Corneille n'est-il pas un peu sévère envers lui-même? Inférieures à celles de *Polyeucte*, les stances du *Cid* sont très supérieures aux stances de la *Veuve* (II, 1; III, 8), de la *Galerie* (III, 10), de la *Suivante* (II, 2; IV, 1; V, 9), de la *Place Royale*(I. 3; V, 8), de *Médée*(IV, 4). Il n'y a pas de stances dans l'*Illusion comique*. Celles de l'infante, au Vᵉ acte du *Cid*, sont médiocres et languissantes. Est-ce à dire qu'il faille s'associer à la condamnation absolue portée contre les monologues lyriques par l'abbé d'Aubignac dans sa *Pratique du théâtre* : « Souvent nos poètes ont mis des stances dans la bouche d'un acteur parmi les plus grandes agitations de son esprit, comme s'il était vraisemblable qu'un homme en cet état eût la liberté de faire des chansons? » Cette critique enfantine supprimait, avec l'opéra, le drame tragique et comique, car tout drame vit de convention. Si farouche sur les principes, d'Aubignac constate, en fait, le succès des stances du *Cid :* « Les stances de Rodrigue, où son esprit délibère entre son amour et son devoir, ont ravi toute la cour et tout Paris. » Assurément, il y faut faire la part des antithèses forcées et des trop brillants *concetti*, de tous ces jeux d'esprit à la mode, dont le goût de Corneille, même lorsqu'il deviendra plus sévère, subira toujours un peu la séduction; mais en lisant ces stances si admirées jadis, il ne faut pas oublier, d'abord que Corneille suivait la mode en l'épurant; puis, que l'antithèse n'est pas seulement dans les mots, mais dans les choses, dans la situation même où se trouve placé Rodrigue, et qui est si contradictoire; enfin, que, vers la fin, le ton des stances se relève, et que les raffinements d'une passion trop espagnole font place au langage plus simple et plus vrai que parle le devoir en tous les pays et en tous les temps. On ne saurait donc entièrement s'associer aux critiques de Fénelon dans sa *Lettre à l'Académie*, ch. de la Tragédie.

292. *Atteinte*, blessure morale, comme au v. 793.

293. Sur le sens de *querelle*, voyez la note du v. 244.

294. L'injustice de la destinée qu'il subit est opposée à la justice de la cause qu'il défend, mais l'antithèse est trop exactement balancée.

295. « Il demeure immobile; cela s'entend de reste : il regarde éperdu et presque sans voix le malheur qui vient de lui arriver. Je voudrais donc que toute cette strophe fût dite d'un ton d'étonnement douloureux, avec le regard et le geste d'un homme qui ne sait pas tout ce que cela veut dire, la voix presque étranglée et basse. » (Fr. Sarcey.)

298. *Étrange*, comme on le voit par d'innombrables exemples des poètes dramatiques, avait alors un sens beaucoup plus énergique qu'aujourd'hui et s'employait dans les situations les plus tragiques; aujourd'hui ce mot signifie, non plus *terrible*, mais plutôt *singulier, bizarre*.

301. Sur *offenseur*, voyez la note du vers 285.

302. Le combat de l'honneur, c'est-à-dire du devoir, contre la passion, ce sera là tout le drame. — *S'intéresser en, dans, pour*, c'est prendre intérêt à quelqu'un ou à quelque chose, embrasser un parti, comme aux vers 1174 et 1361 de

L'un m'anime le cœur, l'autre retient mon bras.
Réduit au triste choix, ou de trahir ma flamme,
Ou de vivre en infâme,
Des deux côtés mon mal est infini.
O Dieu, l'étrange peine!
Faut-il laisser un affront impuni?
Faut-il punir le père de Chimène?

Père, maîtresse, honneur, amour,
Noble et dure contrainte, aimable tyrannie,
Tous mes plaisirs sont morts, ou ma gloire ternie :
L'un me rend malheureux, l'autre indigne du jour.
Cher et cruel espoir d'une âme généreuse,
Mais ensemble amoureuse,
Digne ennemi de mon plus grand bonheur,
Fer, qui causes ma peine,
M'es-tu donné pour venger mon honneur?
M'es-tu donné pour perdre ma Chimène?

Il vaut mieux courir au trépas.

Cinna; par suite, *s'intéresser contre*, c'est prendre des sentiments contraires à quelque chose ou à quelqu'un. « Voltaire, dit M. Littré, a critiqué cette locution; mais elle est claire et grammaticale. » M. Littré cite un autre exemple de Corneille.

Qu'ai-je fait, que le ciel *contre moi s'intéresse*
Jusqu'à faire descendre en terre une déesse? (*Toison d'or*, V, 6.)

304. *Var.* L'un échauffe mon cœur, l'autre retient mon bras. (1637-55.)

Le ton de cette seconde strophe doit être plus douloureux et plaintif : Rodrigue, d'abord hors de lui, s'est ressaisi bientôt, a envisagé en face la réalité terrible; il a opposé l'amour au devoir, et c'est l'amour qui parle maintenant.

312. *Var.* Illustre tyrannie, adorable contrainte,
Par qui de ma raison la lumière est éteinte,
A mon aveuglement rendez un peu de jour. (1637 in 4° et 44 in 12.)

Var. Impitoyable loi, cruelle tyrannie. (1637 in-12, 38 et 44 in-4°.)

313. Lui aussi, comme Chimène, parle de sa gloire, c'est-à-dire de son honneur, car il s'agit précisément pour lui d'accomplir le premier de ses exploits glorieux.

316. *Ensemble*, en même temps :

Ensuite, il fait ôter ce présent de ses yeux,
Lève les mains *ensemble* et les regards aux cieux. (*Pompée*, 588.)

Puisse-t-elle être un gage, envers votre moitié,
De votre amour *ensemble* et de mon amitié! (*Rodogune*, 1594.)

317. *Var.* Noble ennemi de mon plus grand bonheur. (1637-48.)

318. *Var.* Qui fais toute ma peine. (1637-56.)

321. A la douleur plaintive succède la résignation apparente; il semble qu'après avoir hésité entre l'amour et le devoir, désespérant de satisfaire à l'un et à l'autre, et ne pouvant sacrifier l'un des deux, Rodrigue prenne la résolution de mourir pour sortir de peine; mais on sent que cette résolution ne tiendra pas, et le devoir, en effet, reprendra la parole à la strophe suivante.

Je dois à ma maîtresse aussi bien qu'à mon père :
J'attire en me vengeant sa haine et sa colère;
J'attire ses mépris en ne me vengeant pas.
A mon plus doux espoir l'un me rend infidèle,
Et l'autre, indigne d'elle.
Mon mal augmente à le vouloir guérir;
Tout redouble ma peine.
Allons, mon âme; et, puisqu'il faut mourir,
Mourons du moins sans offenser Chimène.

Mourir sans tirer ma raison!

322. « *Je dois* est trop vague; il devrait être déterminé à quelque chose qui exprimât ce qu'il doit. » (Académie). Bien que Corneille, en ce qui est de ce vers, n'ait pas suivi l'avis de l'Académie, il a corrigé plus loin le vers 342. M. Littré cite un exemple du verbe *devoir à*, pris absolument pour : *être obligé envers quelqu'un ;* « Ressouvenez-vous que, hors d'ici, je ne *dois* plus qu'*à* mon honneur. » (*Don Juan*, III, 5).

323. *Var.*

Qui venge cet affront irrite sa colère,
Et qui peut le souffrir ne le mérite pas.
Prévenons la douleur d'avoir failli contre elle,
Qui nous serait mortelle.
Tout m'est fatal, rien ne me peut guérir,
Ni soulager ma peine. (1637-56.)

327. Au vers 78, nous avons déjà vu *à* suivi de l'infinitif employé pour *en* suivi du participe présent, et nous en verrons de nouveaux exemples aux vers 434 et 1488.

329. Comme tant d'autres amoureux du théâtre de ce temps, Rodrigue meurt ici « par métaphore ». Le « père » de Corneille, Rotrou se moque spirituellement de ces martyrs,

Qui, mourants, languissants, et si près de leur fin,
Ressuscitent le soir de la mort du matin...
Tels sont des amoureux les discours ordinaires;
Ils réclament toujours ces morts imaginaires :
Mais tel qui nous paraît la souhaiter le plus,
Ne la demande point, qu'assuré du refus.

Voyez l'Introduction de notre Théâtre choisi de Rotrou. — Ici, ces épigrammes, sans porter tout à fait à faux (car Rodrigue parle le langage du temps), seraient déplacées : la situation de Rodrigue est trop vraiment tragique et son désespoir est trop sincère pour qu'on soit tenté d'en sourire. Voltaire pourtant s'égaye aux dépens de l'hémistiche *allons, mon âme*, mais il est clair, comme l'observe M. Marty-Laveaux, qu'*allons* ne peut se prendre dans la rigueur de sa signification et n'équivaut nullement à *marchons*. Déja Scudéry avait blâmé cette expression; l'Académie l'avait approuvée, mais en critiquant *allons, mon bras*, au vers 339. C'était manquer de logique, et pourtant l'apostrophe semble moins naturelle dans ce second exemple.

331. *Sans tirer ma raison*, sans me venger. « Une des locutions où apparaît le mieux l'aisance heureuse qu'on avait dans la vieille bonne langue de varier et de nuancer l'expression, c'est la locution *tirer raison* et *faire raison*. On disait, comme aujourd'hui, *tirer raison*, mais on disait encore, avec l'adjectif possessif, *tirer sa raison*, *avoir sa raison :* « J'en aurai toujours ma raison ». (Remi Belleau.) « Ha! j'en aurai ma raison! » (Larivey.) Plus habituellement on disait, sans l'adjectif possessif, *tirer la raison de :*

Pour *tirer la raison de* la mort d'Encelade (Racan.)

Rechercher un trépas si mortel à ma gloire !
Endurer que l'Espagne impute à ma mémoire
D'avoir mal soutenu l'honneur de ma maison !
Respecter un amour dont mon âme égarée
Voit la perte assurée !
N'écoutons plus ce penser suborneur,
Qui ne sert qu'à ma peine.
Allons, mon bras, sauvons du moins l'honneur,
Puisqu'aussi bien il faut perdre Chimène.

Oui, mon esprit s'était déçu.
Je dois tout à mon père avant qu'à ma maîtresse :
Que je meure au combat, ou meure de tristesse,
Je rendrai mon sang pur comme je l'ai reçu.

Et l'on pouvait modifier cette locution de diverses manières, comme : ne plus avoir raison de... » (M. Godefroy.)

Il fut toujours permis de *tirer sa raison*
D'une infidélité par une trahison. (*Mélite*, II, 3.)

334. *L'honneur de ma maison ;* Rodrigue parle en digne fils de don Diègue. C'est dans la défense de cet honneur qu'il fait consister sa « gloire ».

335. *Egarée*. Croirait-on que l'Académie ait eu besoin de défendre ce mot contre Scudéry ? Le mot est d'autant plus juste ici que l'égarement de la passion cède enfin à la vue claire du devoir.

337. *Penser*, infinitif pris substantivement, hellénisme qui semble avoir vieilli de bonne heure, car plusieurs des vers de Corneille où figure ce mot ont été retouchés par lui. « *Pensers* pour *pensées* est de la création de Corneille », dit M. Aimé Martin. Par une série d'exemples empruntés aux auteurs anciens, M. Marty-Laveaux prouve le contraire. Au reste, ce mot, très usité au XVII[e] siècle, est venu jusqu'à nos jours, bien que nos auteurs l'emploient assez rarement.

Mon cœur ne forme point de *pensers* assez fermes. (*Horace*, 708.)

De *pensers* sur *pensers* mon âme est agitée. (*Polyeucte*, 1005.)

Sur des *pensers* nouveaux faisons des vers antiques. (André Chénier.)

Suborneur sera encore pris adjectivement au vers 835. La Fontaine a dit « un mot *suborneur* », et M. Littré cite des exemples analogues empruntés à Voltaire et Gresset. Aujourd'hui, *suborneur* n'est plus que substantif, synonyme de *séducteur*.

339. *Var.* Allons, mon bras, du moins sauvons l'honneur,
Puisqu'aussi bien il faut perdre Chimène. (1637-56.)

Sur l'apostrophe *Allons, mon bras*, voyez la note du vers 329.

342. *Var.* Dois-je pas à mon père avant qu'à ma maîtresse ? (1637-48.)
Dois-je pas à mon père autant qu'à ma maîtresse ? (1652-56.)

Avant qu'à ma maîtresse, tour elliptique.

Régnez sur votre cœur *avant que* sur Byzance. (*Héraclius*, 844.)

344. « L'Observateur n'a pas bien repris cet endroit, car métaphoriquement le sang qui a été reçu des aïeux est souillé par les mauvaises actions. Et ce vers est fort beau. » (Académie.)

Je m'accuse déjà de trop de négligence :
Courons à la vengeance;
Et tout honteux d'avoir tant balancé,
Ne soyons plus en peine,
Puisqu'aujourd'hui mon père est l'offensé,
Si l'offenseur est père de Chimène.

347. *Var.* Et *tous* honteux d'avoir tant balancé.

« *Tous* honteux, telle est la leçon de la première édition (1637), d'une des impressions de 1638 et de l'édition de 1639. En 1644, Corneille a mis *tout* au singulier, non pour éviter l'accord, mais parce que le sens veut le singulier, et que dans ces vers Rodrigue parle de lui seul. » (M. Marty-Laveaux.) Voyez le vers 1351. Selon Vaugelas, *tout*, adverbe, est invariable, mais Corneille et ses contemporains écrivent souvent *tous entiers*, *tous prêts*.

350. Comme, en ces deux dernières stances, le ton s'est relevé, en même temps que la pensée ! Rodrigue n'est plus le galant « cavalier », au langage raffiné ; c'est le fils de don Diègue, c'est le vengeur de l'honneur familial outragé, c'est déjà le Cid qui se révèle. Les antithèses n'ont pas disparu ; mais, comme elles répondent à des sentiments vrais, on n'y prend pas garde. On est tout entier à cette idée sur laquelle se clôt si bien le premier acte : Rodrigue va faire son devoir.

FIN DU PREMIER ACTE.

ACTE DEUXIÈME

SCÈNE I.

D. ARIAS, LE COMTE.

LE COMTE.

Je l'avoue entre nous, mon sang un peu trop chaud
S'est trop ému d'un mot, et l'a porté trop haut ;
Mais, puisque c'en est fait, le coup est sans remède.

D. ARIAS.

Qu'aux volontés du Roi ce grand courage cède :

351. Il est bon que le comte ait le temps de manifester quelques regrets avant que Rodrigue le provoque ; car, s'il était trop odieux, la scène de la provocation, qui suit, serait beaucoup moins émouvante. Don Gormas doit être à la fois assez hautain pour qu'on donne raison à Rodrigue contre lui, assez excusable dans sa colère irréfléchie pour qu'on soit disposé à lui pardonner à un autre titre qu'à celui de père de Chimène.

Var. Je l'avoue entre nous, quand je lui fis l affront,
J'eus le sang un peu chaud et le bras un peu prompt. (1637-56.)

Cette leçon était assurément préférable ; mais l'Académie l'avait condamnée : « Il n'a pu dire *je lui fis*, car l'action vient d'être faite : il fallait dire *quand je lui ai fait*, puisqu'il ne s'était point passé de nuit entre deux ! » Corneille mit quelque temps à se laisser convaincre ; mais, en 1660, il se conforma docilement à la critique si étrange de l'Académie.

352. *L'a porté trop haut* veut-il dire, comme l'explique M. Marty-Laveaux, *s'en est prévalue*, ou, comme le pense M. Godefroy : y a attaché trop d'importance ? *Le porter trop haut* était une locution toute faite, comme *le prendre trop haut*, *le prendre mal*. « Cela fut cause qu'il commença de se relever plus que de coutume, de *le porter plus haut* qu'il ne vouloit, abusé des vaines espérances qu'il se donnait. » (D'Urfé, *Astrée*, II, 6.) On verra, au vers 1053, la locution *porter haut* dans le sens d'élever, exalter, sens analogue à celui qu'indique M. Godefroy. Toute la question est de savoir si *l'a porté trop haut* est une locution toute faite pour dire *l'a pris de trop haut*, ou si, dans *l'a porté*, *le* se rapporte à *mot*, et si le vers signifie : a donné trop de valeur à un mot qui n'en avait pas. Nous préférons la première explication, et, en tout cas, nous repoussons le sens de *se prévaloir*, proposé par M. Marty-Laveaux. C'est déjà trop que ces questions puissent être agitées, et la faute, on vient de le voir, en est à l'Académie, qui a décidé Corneille à remplacer un vers très clair par un vers obscur.

354. *Courage*, pour *cœur ;* voyez le vers 99

Il y prend grande part, et son cœur irrité
Agira contre vous de pleine autorité.
Aussi vous n'avez point de valable défense :
Le rang de l'offensé, la grandeur de l'offense,
Demandent des devoirs et des submissions
Qui passent le commun des satisfactions.

LE COMTE.

Le Roi peut à son gré disposer de ma vie.

D. ARIAS.

De trop d'emportement votre faute est suivie.
Le Roi vous aime encore ; apaisez son courroux.
Il a dit : « Je le veux ! » désobéirez-vous?

LE COMTE.

Monsieur, pour conserver tout ce que j'ai d'estime,
Désobéir un peu n'est pas un si grand crime ;
Et quelque grand qu'il soit, mes services présents

359. Vers la fin de sa carrière littéraire, dans les *Offices de la Vierge*, Corneille écrit *soumission*. Jusqu'alors il a employé de préférence la forme toute latine de *submission*. « L'orthographe *submission*, dit M. Marty-Laveaux, était loin d'être la plus suivie. Nicot (1606) écrit *soubmission ;* Furetière (1690) et l'Académie (1694) *sousmission*. Quant à Richelet (1680), qui s'attache à simplifier l'orthographe et à la rapprocher de la prononciation, il donne *soumission*. »

360. *Qui passent*, qui dépassent, surpassent.

Je le *passais* en nombre aussi bien qu'en noblesse. (*Sertorius*, 65.)

Molière a employé *le commun*, substantif, dans une phrase toute semblable : « Il *passe le commun* des amants. » (*Psyché*, IV, 2.) — *Des satisfactions*, des réparations d'honneur.

361. *Var.* Qu'il prenne donc ma vie, elle est en sa puissance,
— Un peu moins de transports et plus d'obéissance :
D'un prince qui vous aime apaisez le courroux. (1637-56.)

364. *Je le veux*, c'est le grand mot de la toute-puissance royale, et les rois de tragédie en abusent parfois, comme celui que Rotrou nous peint si absolu dans sa *Laure persécutée :*

Je veux ce que je veux parce que je le veux.

365. *Var.* Monsieur, pour conserver ma gloire et mon estime. (1637-56.)

Sur ce terme de *Monsieur*, jugé trop peu tragique par Voltaire, voyez la note du vers 173. — *Tout ce que j'ai d'estime*, passivement, pour : tout ce qu'on m'accorde d'estime, ma bonne réputation tout entière. Dans ses *Remarques de certains noms qui ont tout ensemble une signification active et une passive*, Vaugelas l'observe : « *Estime* se dit, et de l'estime que l'on a de moi, et de l'estime que j'ai d'un autre. »

Ainsi, vous me rendrez l'innocence et l'*estime*. (*Rodogune*, 635.)

Eh bien, deviens tyran, renonce à ton *estime*. (*Pertharite*, II, 5.)

367. *Var.* Et, quelque grand qu'il fût, mes services présents. (1637-56.)

Pour le faire abolir sont plus que suffisants.

D. ARIAS.

Quoi qu'on fasse d'illustre et de considérable,
Jamais à son sujet un roi n'est redevable.
Vous vous flattez beaucoup, et vous devez savoir
Que qui sert bien son roi ne fait que son devoir.
Vous vous perdrez, Monsieur, sur cette confiance.

LE COMTE.

Je ne vous en croirai qu'après l'expérience.

D. ARIAS.

Vous devez redouter la puissance d'un roi.

LE COMTE.

Un jour seul ne perd pas un homme tel que moi.
Que toute sa grandeur s'arme pour mon supplice,
Tout l'Etat périra, s'il faut que je périsse.

368. *Pour le faire abolir*, latinisme (*abolere*), pour en effacer le souvenir. C'est là, remarque M. Marty-Laveaux, l'expression juridique dans toute sa rigueur. On lit dans la première édition du dictionnaire de l'Académie (1694) : « *Abolir un crime* se dit lorsque le prince, par des lettres qu'il donne, remet d'autorité absolue la peine d'un crime qui n'est pas rémissible par les ordonnances. » Ce sont ces lettres qu'on appelle *lettres d'abolition*. — *Sont plus que suffisants*, expression trop basse, selon l'Academie, qui n'a point senti quelle noblesse l'ironie altière du comte donnait à ce tour familier. — Ici trouvaient place des vers hardis, que Corneille dut supprimer après les premières représentations :

> Ces satisfactions n'apaisent point une âme :
> Qui les reçoit n'a rien, qui les fait se diffame,
> Et de pareils accords l'effet le plus commun
> Est de déshonorer deux hommes au lieu d'un.

C'est par tradition qu'on a conservé ces vers, et l'on conçoit que le public, en cette ère classique des duels, les ait retenus, comme l'on conçoit que Corneille les ait fait prudemment disparaître. Pourtant, il ne faudrait faire le poète ni plus hardi, ni plus naïf qu'il ne l'a été, car l'idée première de ces quatre vers est dans Guilhem de Castro.

370. C'est l'ingratitude érigée en dogme politique. « Un bon sujet doit tout au repos de son roi, » (Rotrou, *don Lope*, v. 2), sans que le roi lui doive rien en retour. Le Prusias de *Nicomède* et l'Orode de *Suréna* eussent été satisfaits de cette théorie. Il est vrai qu'Arias, en élevant très haut la personne royale, veut surtout rabaisser ce que l'orgueil du comte a de trop outrecuidant.

373. *Sur cette confiance*, si vous vous reposez sur, si vous vous endormez dans cette confiance trompeuse.

376. « On croyait entendre le propos d'un Montmorency, d'un Lesdiguières, d'un Rohan : c'est ainsi que les derniers grands seigneurs, hier encore, avaient parlé. On écoutait, non sans un certain frémissement, l'echo de cette altière et féodale arrogance que Richelieu achevait à peine d'abattre et de niveler. » (Sainte-Beuve, *Nouveaux lundis*, VII.)

378. *Var.* Tout l'État périra plutôt que je périsse. (1637-56.)

D. ARIAS.

Quoi ! vous craignez si peu le pouvoir souverain...

LE COMTE.

D'un sceptre qui, sans moi, tomberait de sa main.
Il a trop d'intérêt lui-même en ma personne,
Et ma tête en tombant ferait choir sa couronne.

D. ARIAS.

Souffrez que la raison remette vos esprits.
Prenez un bon conseil.

LE COMTE.

Le conseil en est pris.

D. ARIAS.

Que lui dirai-je enfin ? je lui dois rendre compte.

LE COMTE.

Que je ne puis du tout consentir à ma honte.

D. ARIAS.

Mais songez que les rois veulent être absolus.

381. *Il a trop d'intérêt en ma personne*, il a trop d'intérêt à me conserver.

Si j'ose *en* ce héros *prendre* quelque *intérêt*... (*Suréna*, V, 1.)

Cette tournure est fréquente chez Mme de Sévigné, et même, au XVIIIe siècle, chez les meilleurs écrivains : « Je *prends* désormais assez d'*intérêt en* lui pour être fort aise de ce qu'il est bon juge de ces choses-là. » (Voltaire, *Lett.* 192.) « Je voudrais entendre plus clairement quel est ce grand *intérêt* que vous dites *prendre en moi*. » (J.-J. Rousseau, *Lettre à Dusaulx*, 16 février 1771.)

382. Corneille ne fait aucune distinction entre *choir* et *tomber*, qui encore aujourd'hui sont synonymes, malgré les distinctions imaginées depuis. Seulement *choir* a vieilli. Voyez le v. 521.

Tout va *choir* en ma main ou *tomber* en la vôtre. (*Rodogune*, 180.)

L'empire est prêt à *choir*, et la France s'élève. (*Attila*, 142.)

383. *Remette*, calme, apaise.

Oui, mais auparavant *remettons nos esprits*. (*Tite*, II, 5.)

Sur *esprits*, au pluriel, voyez la note du vers 131.

384. *Prendre un conseil*, prendre une résolution, *capere consilium* :

C'est dans notre destin le seul *conseil* à *prendre*. (*Rodogune*, 167.)

Hasardons : je ne vois que ce *conseil* à *prendre*. (*Théodore*, 263.)

386. *Du tout* s'employait affirmativement dans le sens de *tout à fait* : « Cela est *du tout* admirable. » (Bossuet, 3e *sermon pour la Purification*.)

Son exemple me rend invincible *du tout*. (Hardy, *Théag. et Chariclée*.)

On ne l'emploie plus que dans le sens négatif, avec *ne pas* ou *point*.

LE COMTE.

Le sort en est jeté, Monsieur, n'en parlons plus.

D. ARIAS.

Adieu donc, puisqu'en vain je tâche à vous résoudre :
Avec tous vos lauriers, craignez encor le foudre.

LE COMTE.

Je l'attendrai sans peur.

D. ARIAS.

Mais non pas sans effet.

LE COMTE.

Nous verrons donc par là don Diègue satisfait.

(*Il est seul.*)

389. Corneille et Racine emploient de préférence *tâcher à;* de nos jours *tâcher de* est plus usité. — Sur *résoudre* avec le sens actif, voyez la note du vers 49.

390. *Avec tous vos lauriers,* malgré tous vos lauriers; les anciens croyaient que le laurier garantissait de la foudre, comme on le voit par ce passage d'*Horace :*

> Lauriers, sacrés rameaux qu'on veut réduire en poudre,
> *Vous qui mettez sa tête à couvert de la foudre.*

Onze ans après le *Cid,* Vaugelas écrira : « Le mot *foudre* est un de ces noms substantifs que l'on fait masculins ou féminins, comme on veut. On dit donc également bien *le foudre* et *la foudre,* quoique la langue française ait une particulière inclination au genre féminin. » Pourtant, Corneille, qui avait écrit d'abord :

> Tout couvert de lauriers, craignez encor *la foudre.* (1637-56.)

corrigea son vers en 1660, et écrivit *le foudre.* A-t-il pressenti, comme le pense M. Marty-Laveaux, la règle posée en 1672 par Ménage : « Dans le figuré, il est toujours masculin; dans le propre, on le fait aujourd'hui le plus souvent féminin? » Il est vrai qu'en général, Corneille fait *foudre* du masculin, au figuré, comme ici même, et comme au v. 1017 de *Polyeucte :*

> Je redoute leur *foudre* et *celui* de Décie.

Mais il n'est pas moins certain qu'il continue à écrire çà et là *le foudre* pour *la foudre,* au propre : ainsi, à l'aspect de la tête sanglante de Pompée, César reste immobile, « comme frappé *du foudre* ». (*Pompée,* 769.) En tout cas, la distinction qui a prévalu (puisqu'on n'emploie plus *foudre* au masculin que dans la locution *un foudre de guerre*) n'était pas faite par les contemporains :

> *Le foudre* ne choit pas toutes les fois qu'il tonne.
> (Rotrou, *Clarice,* III, 4.)

391. *L'effet,* c'est la réalisation d'une menace ou d'une promesse; ce mot, dans le sens d'*acte,* s'oppose souvent à *parole :*

> Les *effets* de César valent bien ses *paroles.* (*Pompée,* 150.)
> .... Qui songe aux *effets* néglige les *paroles.* (*Ibid.* 714.)
> Il me faut des *effets,* et non pas des *promesses.* (*Suréna,* 646.)

Qui ne craint point la mort ne craint point les menaces :
J'ai le cœur au-dessus des plus fières disgrâces;
Et l'on peut me réduire à vivre sans bonheur,
Mais non pas me résoudre à vivre sans honneur.

SCÈNE II.

LE COMTE, D. RODRIGUE.

D. RODRIGUE.

A moi, Comte, deux mots.

LE COMTE.

Parle.

D. RODRIGUE.

Ote-moi d'un doute.

393. *Var.* Je m'étonne fort peu de menaces pareilles :
Dans les plus grands périls je fais plus de merveilles;
Et quand l'honneur y va, les plus cruels trépas
Présentés à mes yeux ne m'ébranleraient pas. (1637-56)

Ces maximes abondent dans le théâtre tragique :

Quelque effort violent qui nous puisse assaillir;
Pouvant souffrir la mort, on peut ne point faillir.
(Rotrou, *Innoc. Infidélité,* III, 1.

Qui sait bien mourir, sait vaincre toute chose.
(*Id. Hercule mourant,* II, 4.)

Celui qui peut mourir peut vaincre tous malheurs
(*Id. Belle Alphrède,* I, 4.

Corneille lui-même fait dire à Rodelinde dans *Pertharite :*

Qui ne craint point la mort, craint peu, quoi qu'il ordonne. (II 5.)

396. Les deux derniers vers ont quelque chose d'un peu trop symétrique et monotone; mais la pensée est belle, et complète ce fier portrait du grand seigneur inflexible. — Sur *resoudre,* pris activement, voyez la note du vers 49, et le vers 389.

397. Voyez la scène analogue de Castro, dans l'Introduction, p. 26. Un acteur célèbre, dans un poème curieux, mais assez médiocrement versifié, sur la récitation dramatique, Samson, a donné quelques conseils utiles relatifs à la diction :

Rodrigue d'un affront veut obtenir vengeance.
Ira-t-il défier le comte avec fracas,
En secouant la tête, en agitant les bras?
Non, songez-y, plus tard, c'est le Cid qu'on le nomme :
Dès son premier combat, Rodrigue est un grand homme.
Trop d'agitation décèle de l'effroi,
Et l'on fait moins de bruit quand on est sûr de soi..
On a vu des acteurs, il m'en souvient encore,
Affecter dans le Cid des airs de matamore :
Ils changeaient les défis en de bruyants débats,
Et Rodrigue criait en disant : « Parlons bas ! »

Connais-tu bien don Diègue?

LE COMTE.

Oui.

D. RODRIGUE.

Parlons bas, écoute.
Sais-tu que ce vieillard fut la même vertu,
La vaillance et l'honneur de son temps? Le sais-tu?

LE COMTE.

Peut-être.

D. RODRIGUE.

Cette ardeur que dans les yeux je porte,
Sais-tu que c'est son sang? Le sais-tu?

LE COMTE.

Que m'importe?

D. RODRIGUE.

A quatre pas d'ici je te le fais savoir.

398. Ce *parlons bas* semble plus naturel dans l'espagnol, ou la querelle s'engage devant une nombreuse assistance; chez Corneille, ce n'est pas seulement une précaution utile, car le roi n'est pas fort loin, c'est aussi un trait de caractère. Rodrigue a déjà, on le sent, avec la bravoure, la possession de soi qui fait le vrai héros; il veut faire son devoir, mais ne veut pas annoncer bruyamment à tous qu il le fait.

399. *La même vertu*, la vertu même, comme au vers 1388. Corneille et ses contemporains mettent *le même* tantôt avant, tantôt après le substantif, et disent : la même laideur, la même innocence, la même équité, pour : la laideur, l'innocence, l'équité même.

Ce que vous m'ordonnez est *la même justice*. (*Pompée*, 336.)

Dans *Médée* (II, 2), on trouve les deux formes réunies en un seul vers, sans qu'on puisse distinguer entre elles :

Ah! *l'innocence même* et *la même candeur!*

Il n'y a même pas là de licence poétique. De grands prosateurs se sont cru permis cet emploi de *même* avant le substantif : « *La même vérité* y reluit partout. » (Bossuet, *Hist.*. II, 6.) — « Vouloir tirer de la vertu tout autre avantage que *la même vertu*, ce ne serait plus être vertueux. » (La Bruyère, *De l'Homme*.) « Le temps vient où *la même nature* prend soin d'éclairer son élève. » (J.-J. Rousseau, *Emile*, IV.) — *Vertu* est ici pris dans son sens latin de *virtus*, courage, merite vaillant, comme au v. 1296.

402. « Une ardeur ne peut être appelée *sang*, par métaphore, ni autrement. » (Académie). — « Si un homme pouvait dire de lui qu'il a de l'ardeur dans les yeux, y aurait-il une faute à dire que cette ardeur vient de son père, que c'est le sang de son père? N'est-ce pas le sang qui, plus ou moins animé, rend les yeux vifs ou éteints? » (Voltaire.) Au reste, ce vers est préparé et expliqué d'avance par les vers 27 et 28; voyez la note. Dans la *Toison d'or*, le vieil Aète s'écrie en contemplant Medée triomphante :

C'est mon sang dans ses yeux, c'est son aïeul qui brille. (V, 4)

LE COMTE.

Jeune présomptueux !

D. RODRIGUE.

Parle sans t'émouvoir.
Je suis jeune, il est vrai, mais aux âmes bien nées
La valeur n'attend point le nombre des années.

LE COMTE.

Te mesurer à moi! Qui t'a rendu si vain,
Toi qu'on n'a jamais vu les armes à la main?

D. RODRIGUE.

Mes pareils à deux fois ne se font pas connaître,
Et pour leurs coups d'essai veulent des coups de maître.

LE COMTE.

Sais-tu bien qui je suis?

D. RODRIGUE.

Oui; tout autre que moi
Au seul bruit de ton nom pourrait trembler d'effroi.

405. *Aux âmes*, dans les âmes; au vers 1100, *à* sera pris encore dans ce sens. — *Bien nées*, généreuses, car *généreux* (*genus, generosus*, γένος, εὐγένης), c'est tout à la fois à l'origine l'homme de grande naissance et de grand cœur.

406. La valeur n'attend pas le nombre des années. (1637, n. 12 et 38.)

Du Vair, cité par M. Marty-Laveaux, dit dans sa quatorzième Harangue funèbre : « La vertu aux âmes héroïques n'attend pas les années; elle fait ses progrès tout à coup. » Corneille s'est-il souvenu de Guillaume Du Vair? Il avait plutôt sous les yeux le *Romancero*, où, dans cette même situation, Rodrigue n'hésite pas davantage : « Il s'inquiète de sa jeunesse, car, dès l'enfance, le vaillant hidalgo est tout préparé à mourir pour les occasions d'honneur. » C'est ce que Corneille lui-même redira plus tard en ce beau vers :

Le corps attend les ans, mais l'âme est toute prête. (*Attila*, 581.)

« Les enfants des dieux, pour ainsi dire, se tirent des règles de la nature et en sont comme l'exception : ils n'attendent presque rien du temps et des années. Le mérite devance l'âge. (La Bruyère, *Du mérite personnel*.)

407. *Var.* Mais t'attaquer à moi! qui t'a rendu si vain? (1637-56.)

410. Ce sont des *coups d'essai*, mais si grands que peut-être
Le Capitole a droit d'en craindre un *coup de maître*. (*Nicomède*, 920.)

Vous n'avez entendu jamais rien de charmant
Comme ce monsieur Tallemant.
C'est la première fois qu'il entre dans la chaire.
Mais Corneille, qui l'entendit
Prêcher en homme extr'ordinaire,
Dit pour lui ces deux vers que le Cid avait dit :
Qu'à deux fois ses pareils ne se font pas connaître,
Et pour leurs coups d'essai veulent des coups de maître.
(Subligny, *Muse Dauphine*, 1667, p. 90.)

412. *Au seul bruit de ton nom*, au seul bruit que fait ton nom, au seul reten-

Les palmes dont je vois ta tête si couverte
Semblent porter écrit le destin de ma perte.
J'attaque en téméraire un bras toujours vainqueur;
Mais j'aurai trop de force, ayant assez de cœur.
A qui venge son père il n'est rien impossible.
Ton bras est invaincu, mais non pas invincible.

LE COMTE.

Ce grand cœur qui paraît aux discours que tu tiens,
Par tes yeux, chaque jour, se découvrait aux miens;
Et croyant voir en toi l'honneur de la Castille,
Mon âme avec plaisir te destinait ma fille.
Je sais ta passion, et suis ravi de voir
Que tous ses mouvements cèdent à ton devoir,
Qu'ils n'ont point affaibli cette ardeur magnanime,
Que ta haute vertu répond à mon estime,
Et que, voulant pour gendre un cavalier parfait,

tissement de ton nom. *Bruit* est très souvent pris chez les tragiques pour *renommée.*

413. *Var.* Mille et mille lauriers dont ta tête est couverte. (1637-56.)
416. *Ayant assez de cœur*, puisque j'ai assez de courage.
417. Tournure très vive et que Rotrou employait aussi familièrement :

A qui possède un charme il n'est rien d'impossible.
(*Heureux naufrage,* III, 4.)

La devise de Jacques Cœur était : « A vaillant cœur rien impossible. » *Rien impossible,* et non *rien d'impossible.* Corneille employait les deux tournures, que Vaugelas autorisait également, tout en préférant *rien de* avant l'adjectif.

Seigneur. réglez si bien ce violent courroux
Qu'il n'en échappe *rien trop indigne* de vous. (*Théodore,* 1370.)

Il n'est *rien d'impossible* à la valeur d'un homme
Qui rétablit son maître et triomphe de Rome. (*Suréna,* 849.)

418. A l'inverse de Furetière, qui condamne le mot *invaincu* et le juge à peine supportable en poésie par opposition à *invincible,* Voltaire écrit : « Ce mot *invaincu* n'a point été employé par les autres écrivains; je n'en vois aucune raison; il signifie autre chose qu'*indompté :* un pays est indompté, un guerrier est invaincu. Corneille l'a encore employé dans les *Horaces* (v. 1013). Il y a un dictionnaire où il est dit que *invaincu* est un barbarisme. Non, c'est un terme hasardé et nécessaire. » M. Guizot dit aussi : « Les mots devenus nécessaires ou soutenus par une invention heureuse, surent bien se faire place dans le Dictionnaire, et, en attendant cette place, l'*invaincu* de Corneille passa dans la poésie, où personne n'eût osé le condamner. » (*Corneille et son temps*). Ce mot n'est pas, comme le pensent Voltaire et M. Guizot, inventé par Corneille, qui, en tout cas, l'a employé d'abord au vers 235 de l'*Illusion.* MM. Godefroy et Marty-Laveaux, dans leurs Lexiques, en citent des exemples empruntés à Merlin Coccaie, au Loyal Serviteur, à Amyot, d'Aubigné, d'Urfé, Saint-Amant, Scarron.
419. *Aux discours*, dans les discours; voyez le vers 405.
424. *Mouvement*, se dit au XVII[e] siècle de tous les sentiments passionnés qui ébranlent puissamment l'âme.
427. *Var.* Et que, voulant pour gendre un chevalier parfait.
(1637, in 4°, 38, 39 et 44.)

Voyez la note du vers 82, sur *cavalier* et *chevalier.*

Je ne me trompais point au choix que j'avais fait.
Mais je sens que pour toi ma pitié s'intéresse ;
J'admire ton courage, et je plains ta jeunesse.
Ne cherche point à faire un coup d'essai fatal;
Dispense ma valeur d'un combat inégal;
Trop peu d'honneur pour moi suivrait cette victoire :
A vaincre sans péril, on triomphe sans gloire.
On te croirait toujours abattu sans effort,
Et j'aurais seulement le regret de ta mort.

D. RODRIGUE.

D'une indigne pitié ton audace est suivie :
Qui m'ose ôter l'honneur craint de m'ôter la vie?

LE COMTE.

Retire-toi d'ici.

D. RODRIGUE.

Marchons sans discourir.

428. *Au choix;* ici encore, comme au vers 405 et 419, *à* équivaut à *dans*.

429. « La plupart des acteurs qui disent ce rôle ne paraissent guère s'apercevoir de cette modulation exquise, qui, au milieu même du grand duel héroïque, ramène pour un moment le ton moyen de la tragi-comédie. On devait sentir que le comte, qui allait donner sa fille à Rodrigue, est ravi au fond, tout en étant provoqué par lui, de le trouver si noble et si généreux; et la preuve, c'est qu'après avoir essayé d'éviter ce duel, lui, guerrier illustre, qui n'est pas suspect, acceptant enfin le cartel quand Rodrigue l'a poussé à bout, il ne peut s'empêcher de l'approuver. De grand cœur il l'embrasserait avant de croiser le fer avec lui. » (Deschanel, *Le romantisme des classiques.*)

On a déjà vu *s'intéresser contre*, prendre parti contre; *s'intéresser pour* est donc tout naturel, mais a vieilli.

> Je sens déjà mon cœur qui *pour* lui *s'intéresse*. (*Polyeucte*, II, 4.)
>
> Mon cœur, mon lâche cœur *s'intéresse pour* lui.
> (Racine, *Andromaque*, V. 1.)

434. *A vaincre.* Sur cette tournure, voyez la note du vers 5. « Corneille, dit M. Marty-Laveaux, se rappelle sans doute ici ce passage de Sénèque : « Ignominiam judicat gladiator cum inferiore componi, et scit eum sine gloria vinci qui sine periculo vincitur. » (*De Providentia*, cap. III). Plus tard, dans son *Arminius*, représenté en 1642, et imprimé seulement en 1644, Scudéry a reproduit presque textuellement (act. I, sc. 3), le vers de Corneille :

> Les lâches seulement dérobent la victoire,
> Et vaincre sans péril serait vaincre sans gloire,

et, par une singulière erreur, plusieurs critiques, confondant les dates, ont voulu, à cette occasion, faire de Corneille un plagiaire de Scudéry. Dans l'*Illusion comique* (III, 10), Matamore dit à son valet, qui le provoque :

> Ecoute, je suis bon, et ce serait dommage
> De priver l'univers d'un homme de courage.

La situation est comique dans l'*Illusion*, car Matamore a peur; mais l'*Illusion* a été représentée la même année que le *Cid*, et ce n'est pas le seul rapport qu'on puisse signaler entre ces deux pièces inégales.

LE COMTE.

Es-tu si las de vivre?

D. RODRIGUE.

As-tu peur de mourir?

LE COMTE.

Viens, tu fais ton devoir, et le fils dégénère
Qui survit un moment à l'honneur de son père.

SCÈNE III.

L'INFANTE, CHIMÈNE, LÉONOR.

L'INFANTE.

Apaise, ma Chimène, apaise ta douleur :
Fais agir ta constance en ce coup de malheur.
Tu reverras le calme après ce faible orage;
Ton bonheur n'est couvert que d'un peu de nuage,
Et tu n'as rien perdu pour le voir différer.

CHIMÈNE.

Mon cœur outré d'ennuis n'ose rien espérer.
Un orage si prompt qui trouble une bonace

440. « Le dialogue est impétueux, bondissant; c'est une suite de ripostes qui sont déjà de l'escrime : la parole se croise et s'entrelace comme fera tout à l'heure l'acier. » (Sainte-Beuve, *Nouveaux lundis*, VII.)

442. On remarquera la tournure, familière à Corneille, de *qui* séparé de son antécédent :

> Ma haine va mourir, *que* j'ai crue immortelle. (*Cinna*, 1725.)
> Madame, le Roi vient, *qui* pourra vous ouïr. (*Pompée*, 592.)

L'idée qu'exprime le comte, don Diègue et Rodrigue en sont déjà pénétrés; Chimène l'exprimera bientôt à son tour. Personne, ni parmi les personnages du *Cid*, ni parmi les spectateurs auxquels il était destiné, n'eût compris que Rodrigue survécût « un moment » à l'honneur de son père, puisque, dans les idées du temps, cet honneur avait reçu une mortelle atteinte.

444. Je vais voir mes parents, que *ce coup de malheur*
A mon occasion, accable de douleur. (*Place royale*, 1265.)

446. *Var.* Ton bonheur n'est couvert que d'un petit nuage. (1637-56.)

448. *Outré d'ennuis*, accablé de tristesse. On sait combien s'est affaibli ce mot d'*ennui* qui, chez les tragiques, équivaut souvent à *désespoir*.

> .... Je crois que son cœur, encore *outré d'ennui*,
> Pour retourner à vous n'est pas assez à lui. (*Sophonisbe*, 1709.)

449. La *bonace*, c'est l'état des flots tranquilles ou apaisés après l'orage. Corneille et les tragiques l'emploient très souvent au figuré :

D'un naufrage certain nous porte la menace :
Je n'en saurais douter, je péris dans le port.
J'aimais, j'étais aimée, et nos pères d'accord,
Et je vous en contais la charmante nouvelle
Au malheureux moment que naissait leur querelle,
Dont le récit fatal, sitôt qu'on vous l'a fait,
D'une si douce attente a ruiné l'effet.
Maudite ambition, détestable manie,
Dont les plus généreux souffrent la tyrannie!
Honneur impitoyable à mes plus chers désirs,
Que tu vas me coûter de pleurs et de soupirs!

L'INFANTE.

Tu n'as dans leur querelle aucun sujet de craindre :
Un moment l'a fait naître, un moment va l'éteindre.
Elle a fait trop de bruit pour ne pas s'accorder,
Puisque déjà le roi les veut accommoder;

Je changeai d'un seul mot la tempête en *bonace*. (*Menteur*, 673.)

Bien que M. Littré cite un exemple de *bonace* dans Saint-Simon, il est certain que le mot avait vieilli même avant la fin du XVIIe siècle.

453. *Var.* Et je vous en contais la première nouvelle. (1637-56.)

454. *Que*, pour *où*, très fréquent chez Corneille et ses contemporains : « Un jour viendra *que* par toute la terre. » (*Horace*, 967.) « Ce moment *que* je vous ai quittée. » (*Pompée*, 1245.)

457. « L'ambition, qui est une faim d'honneurs, est une bien douce passion qui se coule aisément *es esprits plus généreux* et ne s'en tire qu'avec peine. (Charron, *Sagesse*, I, 21.) — *Manie* a longtemps eu le sens du grec μανία, égarement, au physique et au moral. Deux vers de Rotrou marquent bien ce double sens :

Dieux ! quelle *extravagance* égale sa *manie ?* (*Filandre*, IV, 6.)

Quelle *fureur*, bons dieux! quelle *manie* extrême
Vous fait tant oublier votre honneur et vous-même? (*Clarice*, IV, 4.)

Dans son Lexique de Racine, M. Mesnard cite cet exemple unique :

Ah! que me dites-vous? Quelle étrange *manie*
Vous peut faire envier le sort d'Iphigénie? (*Iphigénie*, 1085.)

459. *Var.* Impitoyable honneur, mortel à mes plaisirs. (1637-56.)

Impitoyable à, sans pitié pour :

Le ciel s'est donc lassé de *m'*être *impitoyable !* (*Sertorius*, 1641.)

« Pour M. le Coadjuteur, je vous assure que je suis *impitoyable à* ses longues et cruelles froideurs. » (Sévigné, mai 1690.)

463. « Il faut dire « pour n'être pas accordée », car elle ne s'accorde point elle-même. » (Scudéry.) — « L'Observateur a mal repris cet endroit, car on di *s'accorder* pour *être accordé*. » (Académie.) Depuis, la locution *être accordé*, être terminé par un accord, par une réconciliation, a elle-même vieilli.

464. *Les veut accommoder*, veut les réconcilier. « On arrête les procès, on *accommode* les différends. » (Bourdaloue, *Pensées*.) « Il n'y a point d'arbitre entre nous pour nous *accommoder*. » (Racine, *Annotations du Livre de Job*.)

Et tu sais que mon âme, à tes ennuis sensible,
Pour en tarir la source y fera l'impossible.

CHIMÈNE.

Les accommodements ne font rien en ce point :
De si mortels affronts ne se réparent point.
En vain on fait agir la force ou la prudence :
Si l'on guérit le mal, ce n'est qu'en apparence.
La haine que les cœurs conservent au dedans
Nourrit des feux cachés, mais d'autant plus ardents.

L'INFANTE.

Le saint nœud qui joindra don Rodrigue et Chimène
Des pères ennemis dissipera la haine,
Et nous verrons bientôt votre amour le plus fort
Par un heureux hymen étouffer ce discord.

CHIMÈNE.

Je le souhaite ainsi plus que je ne l'espère :
Don Diègue est trop altier, et je connais mon père.
Je sens couler des pleurs que je veux retenir ;
Le passé me tourmente, et je crains l'avenir.

L'INFANTE.

Que crains-tu? d'un vieillard l'impuissante faiblesse?

465. Sur le sens, aujourd'hui très affaibli, d'*ennui*, voyez les vers 448 et 847.

Var. Et de ma part mon âme, à tes ennuis sensible. (1637-56.)

467. *Var.* Les accommodements ne sont rien en ce point. (1638.)

468. *Var.* Les affronts à l'honneur ne se réparent point. (1637-56.)

L'Académie critiqua ce tour, si vif pourtant et si clair, *les affronts à l'honneur*, et Corneille y substitua un autre plus languissant. — Chimène pense et parle en fille de don Gormas, en fiancée de Rodrigue. Ce qu'elle dit ici, le comte l'avait dit avant elle dans la scène I de l'acte II. Voyez la variante du vers 368.

469. *Var.* En vain on fait agir la force et la prudence. (1637 in-12, 38 et 44 in-4°.)

472. C'est à peu près ce que dit à Médée sa nourrice, dans une scène célèbre dont Corneille s'est souvenu ailleurs :

. . . . Gravia quisquis vulnera
Patiente et æquo mutus animo pertulit,
Referre potuit. Ira quæ tegitur nocet. (Sénèque, *Médée.*)

476. *Discord*, désaccord, différend, se retrouvera au vers 1612, et, dans *Horace*, au vers 814. Pourtant, il est moins employé par Corneille, surtout dans ses dernières pièces, qu'il ne l'est par Rotrou et les auteurs plus anciens. Vaugelas le range parmi « ces mots que l'on employe en vers et non pas en prose ». Au pluriel pourtant il a survécu, et M. Littré, qui en cite des exemples jusque chez Béranger, croit qu'il reste très bon en poésie et dans la prose élevée.

CHIMÈNE.

Rodrigue a du courage.

L'INFANTE.

Il a trop de jeunesse.

CHIMÈNE.

Les hommes valeureux le sont du premier coup

L'INFANTE.

Tu ne dois pas pourtant le redouter beaucoup :
Il est trop amoureux pour te vouloir déplaire,
Et deux mots de ta bouche arrêtent sa colère.

CHIMÈNE.

S'il ne m'obéit point, quel comble à mon ennui !
Et s'il peut m'obéir, que dira-t-on de lui ?
Etant né ce qu'il est, souffrir un tel outrage !
Soit qu'il cède ou résiste au feu qui me l'engage,
Mon esprit ne peut qu'être ou honteux ou confus
De son trop de respect, ou d'un juste refus.

L'INFANTE.

Chimène a l'âme haute et, quoiqu'intéressée,
Elle ne peut souffrir une lâche pensée ;

483. M. Géruzez remarque finement que ce vers reproduit, en l'affaiblissant, l'idée du vers 409, qui reproduisait à son tour l'idée du vers 406, plus énergiquement exprimée. Il nous semble pourtant qu'on éprouve quelque plaisir à voir Chimène penser, à l'entendre parler, sauf la différence de ton, comme avait pensé et parlé Rodrigue. C'est une sorte d'intuition du cœur : il lui suffit de savoir que « Rodrigue a du courage » pour deviner tout ce qui s'est passé.

487. *Comble d'ennui*, expression qui reparaitra au vers 1599. On sait déjà, par plusieurs exemples, quel était le sens très fort du mot *ennui*.

488. Cette préoccupation de l'honneur et même du qu'en-dira-t-on, est un des traits essentiels du caractère de Chimène : elle n'ose espérer que Rodrigue lui obéisse, parce qu'elle lui en voudrait presque de lui avoir obéi.

489. *Var.* Souffrir un tel affront, étant né gentilhomme !
Soit qu'il cède ou résiste au feu qui le consomme... (1637-44.)

Étant né ce qu'il est, étant d'une si haute naissance.

Je ne puis jeter l'œil sur *ce que je suis née*
Sans voir que de périls suivront cet hyménée. (*Tite*, 1123.)

492. Ce passage est un de ceux qui indignent le plus Scudéry contre cette fille « dénaturée », et l'Académie lui donne raison au fond, malgré quelques réserves indulgentes. C'est ne pas comprendre l'esprit dont la piece entière est pénétrée, et cette suprématie de l'honneur qui s'impose à tous. Voyez l'Introduction, p. 67-73.

493. *Var.* Chimène est généreuse, et, quoiqu'intéressée,
Elle ne peut souffrir une lâche pensée. (1637-56.)

Mais si jusques au jour de l'accommodement
Je fais mon prisonnier de ce parfait amant,
Et que j'empêche ainsi l'effet de son courage,
Ton esprit amoureux n'aura-t-il point d'ombrage?

CHIMÈNE.

Ah! Madame, en ce cas, je n'ai plus de souci.

SCÈNE IV.

L'INFANTE, CHIMÈNE, LÉONOR, LE PAGE.

L'INFANTE.

Page, cherchez Rodrigue, et l'amenez ici.

LE PAGE

Le comte de Gormas et lui...

CHIMÈNE.

Bon Dieu! je tremble.

L'INFANTE.

Parlez.

LE PAGE.

De ce palais ils sont sortis ensemble.

CHIMÈNE.

Seuls?

Quoiqu'intéressée, quoiqu'elle ait grand intérêt à l'heureux dénouement de la querelle. Il est rare qu'*intéressé* soit pris ainsi absolument. Cependant M. Mesnard cite un exemple semblable de Racine :

Ma gloire *intéressée* emporte la balance. (*Iphigénie*, 1430.)

498. *Esprit* est ici pour *cœur*, comme au vers 1165, car c'est l'esprit qui est inquiet, mais c'est le cœur qui aime.

499. *Var.* Ah! Madame, en ce cas je n'ai point de souci. (1637 in-12.)

500 Rien de plus fréquent chez Corneille et chez tous les auteurs du siècle que cette construction du pronom *le*, *la*, *les*, avant le verbe, construction vive et commode, semblable à celle de *vous* au vers 136.

Le roi dans un moment vous *le* va renvoyer. (*Horace*, 1150.)
Je hais l'aveugle erreur qui *le* vient de surprendre (*Polyeucte*, 1014.)

502. *Var.* Hors de la ville ils sont sortis ensemble. (1637 in-12.)

LE PAGE.

Seuls, et qui semblaient tout bas se quereller.

CHIMÈNE.

Sans doute ils sont aux mains, il n'en faut plus parler.
Madame, pardonnez à cette promptitude.

SCENE V.

L'INFANTE, LÉONOR.

L'INFANTE.

Hélas ! que dans l'esprit je sens d'inquiétude !
Je pleure ses malheurs, son amant me ravit ;
Mon repos m'abandonne, et ma flamme revit.
Ce qui va séparer Rodrigue de Chimène
Fait renaître à la fois mon espoir et ma peine ;
Et leur division, que je vois à regret,
Dans mon esprit charmé jette un plaisir secret.

LÉONOR.

Cette haute vertu qui règne dans votre âme
Se rend-elle sitôt à cette lâche flamme ?

L'INFANTE.

Ne la nomme point lâche, à présent que chez moi
Pompeuse et triomphante elle me fait la loi :

503. *Seuls et qui*, voyez une construction toute semblable au vers 27.

504. *Il n'en faut plus parler* semble bizarre au premier abord, mais est suffisamment expliqué par le vers suivant et par le prompt départ de Chimène. De quoi parlaient-elles, en effet? Du résultat possible de la querelle. Maintenant tout débat sur ce sujet est superflu, la réalité n'est que trop certaine ; aux paroles doivent succéder les actes, et Chimène n'a pas de temps à perdre pour intervenir.

506. On partage les inquiétudes de Chimène, mais on voudrait être dispensé d'entendre une seconde fois les plaintives confidences de l'Infante.

510. *Var.* Avecque mon espoir fait renaître ma peine. (1637-56.)

512. Sentiment très compliqué, mais assez humain, s'il faut en croire La Rochefoucauld : « Dans l'adversité de nos meilleurs amis nous trouvons toujours quelque chose qui ne nous déplait pas. » (*Maximes*, DXXV.)

516. Le sens de *pompeuse* n'est pas fort éloigné du sens de *triomphante*. Étymologiquement *pompe*, πόμπη, *pompa triumphalis*, c'est l'appareil du triomphe et c'est pourquoi Corneille écrit « Ce jour *pompeux* » (*Rodogune*, I, 1), et Racine : « le *pompeux* appareil » (*Andromaque*, I, 1). Par suite, *pompeux* se dit en parlant des personnes, des objets, des sentiments personnifiés :

Porte-lui du respect, puisqu'elle m'est si chère.
Ma vertu la combat, mais malgré moi j'espère;
Et d'un si fol espoir mon cœur mal défendu
Vole après un amant que Chimène a perdu.

LÉONOR.

Vous laissez choir ainsi ce glorieux courage,
Et la raison chez vous perd ainsi son usage?

L'INFANTE.

Ah! qu'avec peu d'effet on entend la raison,
Quand le cœur est atteint d'un si charmant poison!
Et lorsque le malade aime sa maladie,
Qu'il a peine à souffrir que l'on y remédie!

LÉONOR.

Votre espoir vous séduit, votre mal vous est doux;
Mais enfin ce Rodrigue est indigne de vous.

L'INFANTE.

Je ne le sais que trop; mais si ma vertu cède,
Apprends comme l'amour flatte un cœur qu'il possède.
Si Rodrigue une fois sort vainqueur du combat,
Si dessous sa valeur ce grand guerrier s'abat,

Vous me montrez en vain par tout ce vaste empire
Les ennemis de Dieu *pompeux* et florissants. (*Polyeucte*, 1118.)

On le verra bientôt, *pompeux* en cette ville,
Marcher encor chargé des dépouilles d'autrui. (Boileau, *Satire* I.)

520. Dans l'*Illusion comique* (v. 219), Corneille fait dire à un père qui revoit son fils après une longue séparation :

O dieux! je sens mon âme après lui s'envoler.

521. Sur *choir*, voyez la note du vers 382 et sur *courage* pour *cœur*, celle du vers 594.

522. « M. Aimé Martin fait ici la remarque suivante : « On dit bien d'une personne qu'elle perd l'usage de sa raison ; mais la raison qui perd l'usage de sa raison, cela n'est pas supportable. Comment l'Académie n'a-t-elle pas signalé cette faute? » Simplement parce qu'elle n'existe pas. En effet, il ne s'agit point de la raison qui perd l'usage de sa raison, mais de la raison qui perd l'utilité qu'elle a, qui ne sert plus à rien. Quoi de plus clair, et comment voir là une difficulté? » (M. Marty-Laveaux.)

525. *Var.* Alors que le malade aime sa maladie. (1637-44.)

Var. Sitôt que le malade aime sa maladie. (1648-60.)

526. *Var.* Il ne peut plus souffrir que l'on y remédie. (1637-56.)

528. *Var.* Mais toujours ce Rodrigue est indigne de vous. (1637-56.)

532. *Dessous*, préposition, pour *sous*, se retrouvera au vers 1527. On a déjà vu et l'on verra des exemples de *dessus*, pour *sur*, et de *dedans* pour *dans*. Vauge-

Je puis en faire cas, je puis l'aimer sans honte.
Que ne fera-t-il point, s'il peut vaincre le comte?
J'ose m'imaginer qu'à ses moindres exploits
Les royaumes entiers tomberont sous ses lois;
Et mon amour flatteur déjà me persuade
Que je le vois assis au trône de Grenade.
Les Maures subjugués trembler en l'adorant,
L'Aragon recevoir ce nouveau conquérant,
Le Portugal se rendre, et ses nobles journées
Porter delà les mers ses hautes destinées,
Du sang des Africains arroser ses lauriers;
Enfin, tout ce qu'on dit des plus fameux guerriers,
Je l'attends de Rodrigue après cette victoire,
Et fais de son amour un sujet de ma gloire.

LÉONOR.

Mais, Madame, voyez où vous portez son bras,

las n'admettait *dessous* que comme adverbe, et dans ses derniers ouvrages Corneille l'emploie rarement dans l'acception condamnée.

541. Scudéry critique ce mot de *journées* pris en ce sens, et l'Académie le condamne expressément : « On ne dit point « les journées d'un homme » pour exprimer les combats qu'il a faits, mais on dit bien » la journée d'un tel lieu » pour dire la bataille qui s'y est donnée ». A ce compte, pourquoi l'Académie, au premier acte, dans la scène de la querelle, n'a-t-elle pas repris le vers où le comte déclare superbement que tous les exploits de Rodrigue ne valent pas une de ses *journées?* Ici comme là, *journée* a le sens de *bataille;* ne dit-on pas : gagner une journée, perdre une journée? Dans ses *Discours sur Tite-Live*, Machiavel, cité par Lacurne, parle de ces « conflits champêtres que l'on nomme aujourd'hui *journée*, à la mode française, et que les Italiens appellent *faits d'armes.* » Il semble donc qu'à l'origine ce mot ait signifié moins *bataille rangée* que : conflit rapide et brillant, coup de main victorieux. On disait « grande journée » pour dire « grande bataille », mais la distinction n'a jamais été bien marquée, et elle a bientôt disparu. De nos jours encore, *journée,* dans le sens cornélien, n'a pas vieilli :

Frères ! et vous aussi vous avez vos *journées*. (V. Hugo, *Chants du crép.*)

542. *De là;* nous dirions plutôt aujourd'hui *par delà.*

543. *Var.* Au milieu de l'Afrique arborer ses lauriers. (1637-56.)

L'Académie, approuvant Scudéry, avait dit : « *Arborer ses lauriers* est bien repris par l'Observateur, parce qu'on ne peut pas dire *arborer un arbre* ». « On ne dit point *arborer un arbre,* le mot *arborer* ne se prenant que pour des choses que l'on plante figurément en façon d'arbres, comme des étendards. » (Ménage.) On trouvera, en effet, *arborer* pris en ce sens au vers 608. Mais Voltaire répond justement : « *Arborer* ne veut pas dire mettre des lauriers en terre pour les faire croître, planter des lauriers, mais, comme on coupait des branches de laurier en l'honneur des vainqueurs, c'était les arborer que de les porter en triomphe, les montrer de loin, comme si c'étaient des arbres véritables. Ces figures ne sont-elles pas permises dans la poésie? »

544. *Var.* Et faire ses sujets des plus braves guerriers. (1637 in-12.)

547. *Où vous portez son bras.* « Cette façon de parler est si hardie qu'elle en

Ensuite d'un combat qui peut-être n'est pas.

L'INFANTE.

Rodrigue est offensé, le comte a fait l'outrage ;
Ils sont sortis ensemble : en faut-il davantage?

LÉONOR.

Eh bien ! ils se battront, puisque vous le voulez.
Mais Rodrigue ira-t-il si loin que vous allez?

L'INFANTE.

Que veux-tu? Je suis folle, et mon esprit s'égare :
Tu vois par là quels maux cet amour me prépare.
Viens dans mon cabinet consoler mes ennuis,
Et ne me quitte point dans le trouble où je suis.

SCÈNE VI.

D. FERNAND, D. ARIAS, D. SANCHE.

D. FERNAND.

Le comte est donc si vain et si peu raisonnable !
Ose-t-il croire encor son crime pardonnable?

D. ARIAS.

Je l'ai de votre part longtemps entretenu ;
J'ai fait mon pouvoir, Sire, et n'ai rien obtenu.

est obscure. » (Académie.) *Où*, à quoi, jusqu'où, jusqu'à quels exploits, sans doute imaginaires, puisqu'on ne sait même pas si le duel a eu lieu. Léonor se raille doucement de ce que Sainte-Beuve appelle « le pot au lait de l'infante », des châteaux en Espagne que bâtit son imagination trop féconde.

552. *Var.* Je veux que ce combat demeure pour certain.
Votre esprit va-t-il point bien vite pour sa main? (1637-66.)

554. *Var.* Mais c'est le moindre mal que l'amour me prépare. (1637-56.)

555. Un *cabinet*, c'est aujourd'hui surtout une pièce où l'on se retire pour travailler; c'était aussi alors une retraite où l'on pouvait, soit méditer, soit causer secrètement avec quelque ami :

Souvent ce *cabinet* superbe et solitaire
Des secrets de Titus est le dépositaire. (Racine, *Bérénice*, I, 1.)

« Je vous apprends, si vous ne le savez pas, que ce que l'on appelle *cabine* chez les grands sont des antichambres où plusieurs personnes se peuvent, en divers endroits, entretenir ensemble de leurs affaires les plus secrètes. » (De Visé *Défense du Sertorius de M. de Corneille.*)

560. *Faire son pouvoir*, c'est faire son possible, tout ce que l'on peut faire.

D. FERNAND.

Justes cieux! Ainsi donc un sujet téméraire
A si peu de respect et de soin de me plaire!
Il offense don Diègue et méprise son roi!
Au milieu de ma cour il me donne la loi!
Qu'il soit brave guerrier, qu'il soit grand capitaine,
Je saurai bien rabattre une humeur si hautaine.
Fût-il la valeur même et le dieu des combats,
Il verra ce que c'est que de n'obéir pas.
Quoi qu'ait pu mériter une telle insolence,
Je l'ai voulu d'abord traiter sans violence;
Mais puisqu'il en abuse, allez dès aujourd'hui,
Soit qu'il résiste ou non, vous assurer de lui.

D. SANCHE.

Peut-être un peu de temps le rendrait moins rebelle :
On l'a pris tout bouillant encor de sa querelle;
Sire, dans la chaleur d'un premier mouvement,
Un cœur si généreux se rend malaisément.
Il voit bien qu'il a tort, mais une âme si haute
N'est pas sitôt réduite à confesser sa faute.

D. FERNAND.

Don Sanche, taisez-vous, et soyez averti
Qu'on se rend criminel à prendre son parti.

D. SANCHE.

J'obéis, et me tais; mais de grâce encor, Sire,
Deux mots en sa défense.

D. FERNAND.

Et que pouvez-vous dire?

A vous les rapporter *je ferai mon pouvoir*. (*Suivante*, 480.)
Faites votre pouvoir et nous ferons le nôtre. (Molière, *Dépit amoureux*, I, 2.)

566. *Var.* Je lui rabattrai bien cette humeur si hautaine. (1637-56.)

569. *Var.* Je sais trop comme il faut dompter cette insolence. (1637-56.)

572. *Vous assurer de lui*, l'arrêter.

De tous les deux, Madame, il *se faut assurer*. (Racine, *Athalie*, II, 5.)

574. Suivant l'Académie, « on ne peut dire *bouillant d'une querelle*, comme on dit *bouillant de colère*. » Avec Voltaire, nous trouvons l'expression très énergique et très poétique.

577. *Var.* On voit bien qu'on a tort, mais une âme si haute. (1637-48.)

580. *A prendre*, en prenant, lorsqu'on prend; voyez la note du v. 5.

582. *En* a ici le sens de *pour*. — « Après avoir dit : *J'obéis et me tais*, il ne devait point continuer de parler, car ce n'est pas se vouloir taire que de deman-

D. SANCHE.

Qu'une âme accoutumée aux grandes actions
Ne se peut abaisser à des submissions :
Elle n'en conçoit point qui s'expliquent sans honte,
Et c'est à ce mot seul qu'a résisté le comte.
Il trouve en son devoir un peu trop de rigueur,
Et vous obéirait s'il avait moins de cœur.
Commandez que son bras, nourri dans les alarmes,
Répare cette injure à la pointe des armes ;
Il satisfera, Sire, et vienne qui voudra,

der à dire deux mots en sa défense. » (Académie.) « Cette scène paraît presque aussi inutile que celle de l'infante ; elle avilit d'ailleurs le roi, qui n'est point obéi. Après que le roi a dit : *Taisez-vous*, pourquoi dit-il, le moment d'après : *Parlez*, et il ne résulte rien de cette scène. » (Voltaire.) La critique qui porte sur la scène entière est peut-être juste ; l'est-elle autant en ce qui concerne le caractère du roi qui, précisément, nous est toujours montré assez hésitant et débonnaire? Il a imposé silence à don Sanche, mais don Sanche, en déclarant qu'il obéit, demande à dire deux mots seulement. Comment le lui refuser? Encore la réponse du roi est-elle une interrogation plus qu'un consentement. Palissot va même jusqu'à justifier la scène entière, qui annonce le caractère audacieux et la confiance présomptueuse du jeune don Sanche.

Var. ... Et que pourrez-vous dire? (1637, in-4°, 38 et 39-68.)

584. *Submissions*, pour *soumissions;* voyez la note du vers 359. On sait déjà combien Corneille aime ces pluriels des noms abstraits.

586. *Var.* Et c'est contre ce mot qu'a résisté le comte. (1637-56.)

Suivant l'Académie, « *résister contre un mot* n'est pas bien parler français ». La critique est au moins contestable, car Froissart écrit bien : « Il ne pouvait mie *résister contre* eux », et la Fontaine nous peint le roseau qui résiste *contre* les coups épouvantables des tempêtes. Elle prouve cependant que la tournure *résister à* était déjà préférée.

588. « Don Sanche pèche fort contre le jugement en cet endroit, d'oser dire au roi que le comte trouve trop de rigueur à lui rendre le respect qu'il lui doit, et encore plus quand il ajoute qu'il y aurait de la lâcheté à lui obéir.» (Académie).— « Qu'on fasse attention aux mœurs de ce temps-là, à la fierté des seigneurs, au peu de pouvoir des rois, et l'on verra que ceux qui rédigèrent ces remarques avaient une autre idée de la puissance royale que les guerriers du XIIIe siècle. » (Voltaire.)

589. « On ne peut dire *un bras nourri dans les alarmes*, et il a mal pris en ce lieu la partie pour le tout. » (Académie.) L'observation est juste en elle-même, pourtant il ne faut pas oublier que *bras*, chez les poètes, est souvent pris au figuré en parlant du courage d'un guerrier, par suite du guerrier lui-même :

Pleure, pleure ce *bras* qui t'a si bien servi. (*Pertharite*, 1769.)

Un bras nourri dans les alarmes signifie donc : un valeureux soldat élevé au milieu des combats.

590. *A la pointe de l'épée* est aujourd'hui plus usité qu'*à la pointe des armes*.

591. *Satisfaire* est ici pris absolument, pour *donner satisfaction*, offrir une réparation; cet emploi du verbe *satisfaire* est rare : M. Littré cite pourtant des exemples analogues de Bossuet et de Fléchier.

Attendant qu'il l'ait su, voici qui répondra.

D. FERNAND.

Vous perdez le respect, mais je pardonne à l'âge,
Et j'excuse l'ardeur en un jeune courage.
Un roi dont la prudence a de meilleurs objets
Est meilleur ménager du sang de ses sujets :
Je veille pour les miens, mes soucis les conservent,
Comme le chef a soin des membres qui le servent.
Ainsi votre raison n'est pas raison pour moi :
Vous parlez en soldat; je dois agir en roi ;
Et quoi qu'on veuille dire, et quoi qu'il ose croire,
Le comte à m'obéir ne peut perdre sa gloire.
D'ailleurs l'affront me touche : il a perdu d'honneur
Celui que de mon fils j'ai fait le gouverneur.
S'attaquer à mon choix, c'est se prendre à moi-même,
Et faire un attentat sur le pouvoir suprême.

592. *Attendant*, en attendant que...

Cependant, tout est libre, *attendant qu*'on le nomme. (*Horace*, I, 3.)

L'indication d'un jeu de scène serait nécessaire ici, car le jeune don Sanche doit porter fièrement la main à la garde de son épée.

593. *A l'âge*, à la jeunesse. On remarquera qu'au vers 209, *l'âge* est employé pour *la vieillesse*, et c'est l'acception la plus ordinaire de ce mot pris absolument.

Var. Et j'estime l'ardeur en un jeune courage. (1637-66.)

594. *Courage* pour *cœur*. Voyez la note du vers 521.

596. *Ménager*, pris substantivement, est d'un emploi assez rare dans la tragédie ; mais don Fernand parle ici le langage d'un administrateur prudent, un peu bourgeois, plutôt que celui d'un roi tragique.

598. Aux vers 727 et 1372, on verra encore *chef* pour *tête*. Ce mot commençait à vieillir déjà, comme l'indique la critique de Scudéry ; il est vrai que l'Académie affirme que ce mot « n'est point tant hors d'usage qu'il dit »; mais l'approbation de l'Académie ne l'a point sauvé, et on ne l'emploie plus guère en ce sens.

599. *Var.* Et quoi qu'il faille dire, et quoi qu'il veuille croire. (6137-48.)

600. *Var.* Vous parlez en soldat, je dois régir en roi. (1638.)

Il y fait ses efforts, mais il n'y réussit pas toujours.

603 *Perdu d'honneur*, on le voit, l'accord de tous les personnages est parfait sur ce point ; pas plus que ses sujets, le roi ne met en doute qu'il suffise d'un soufflet pour déshonorer un honnête homme.

605. *Var.* Et par ce trait hardi d'une insolence extrême,
Il s'est pris à mon choix, il s'est pris à moi-même.
C'est moi qu'il satisfait en réparant ce tort.
N'en parlons plus. Au reste, on nous menace fort :
Sur un avis reçu, je crains une surprise.

DON ARIAS.

Les Mores contre vous font-ils quelque entreprise?
S'osent-ils préparer à des efforts nouveaux?

N'en parlons plus. Au reste, on a vu dix vaisseaux
De nos vieux ennemis arborer les drapeaux;
Vers la bouche du fleuve ils ont osé paraître.

D. ARIAS.

Les Maures ont appris par force à vous connaître.
Et, tant de fois vaincus, ils ont perdu le cœur
De se plus hasarder contre un si grand vainqueur.

D. FERNAND.

Ils ne verront jamais sans quelque jalousie
Mon sceptre, en dépit d'eux, régir l'Andalousie,
Et ce pays si beau, qu'ils ont trop possédé,
Avec un œil d'envie est toujours regardé.
C'est l'unique raison qui m'a fait dans Séville
Placer depuis dix ans le trône de Castille,

LE ROI.

Vers la bouche du fleuve on a vu leurs vaisseaux,
Et vous n'ignorez pas qu'avec fort peu de peine
Un flux de pleine mer jusqu'ici les amène.

DON ARIAS.

Tant de combats perdus leur ont ôté le cœur
D'attaquer désormais un si puissant vainqueur.

LE ROI.

N'importe, ils ne sauraient qu'avecque jalousie
Voir mon sceptre aujourd'hui régir l'Andalousie,
Et ce pays si beau que j'ai conquis sur eux
Réveille à tous moments leur desseins généreux.
C'est l'unique raison qui m'a fait dans Séville..... (1637-56.)

Corneille commet ici un anachronisme volontaire; voyez l'Introduction, p. 45.

607. *Au reste* semble une transition pénible, bizarre même, entre deux sujets qui n'ont point de rapport, comme le remarque Voltaire; mais au dix-septième siècle, c'était une locution adverbiale, qui s'appliquait à tout ce qui restait à dire, que cela eût ou non du rapport avec ce qui précédait. (M. Marty-Laveaux.)

608. On a vu, à la variante du vers 543, *arborer* pris dans un sens plus hardi; *arborer un drapeau* est devenu, au contraire, une locution usuelle, et qu'on ne prend plus toujours dans son vrai sens primitif, qui est *planter* un drapeau, comme on plante un arbre. Estienne Pasquier signale ce sens dans ses *Recherches de la France*, VIII, 3.

609. *Bouche*, pour *embouchure*, est rare au singulier; on dit plutôt *les bouches* en parlant des fleuves qui ont plusieurs embouchures; mais les anciens historiens, comme les géographes modernes, emploient le singulier comme le pluriel.

611. *Le cœur de*, le courage de; voyez le vers 261.

612. *Plus* est ainsi construit fort souvent par Corneille dans le sens de *désormais*.

Quand on a tout perdu, que saurait-on *plus* craindre? (*Horace*, 1244.)

618. Remarquez la rime *Séville-Castille*. — « Je l'ai placé dans Séville, quoique D. Fernand n'en ait jamais été le maitre, et j'ai été obligé à cette falsification pour former quelque vraisemblance à la descente des Maures, dont l'armée ne pouvait venir si vite par terre que par eau. » (*Examen du Cid.*)

Pour les voir de plus près, et d'un ordre plus prompt
Renverser aussitôt ce qu'ils entreprendront.

D. ARIAS.

Ils savent aux dépens de leurs plus dignes têtes
Combien votre présence assure vos conquêtes :
Vous n'avez rien à craindre.

D. FERNAND.

Et rien à négliger :
Le trop de confiance attire le danger;
Et vous n'ignorez pas qu'avec fort peu de peine
Un flux de pleine mer jusqu'ici les amène.
Toutefois j'aurais tort de jeter dans les cœurs,
L'avis étant mal sûr, de paniques terreurs.
L'effroi que produirait cette alarme inutile
Dans la nuit qui survient troublerait trop la ville.
Faites doubler la garde aux murs et sur le port :
C'est assez pour ce soir.

SCENE VII.

D. FERNAND, D. SANCHE, D. ALONSE.

D. ALONSE.

Sire, le comte est mort :
Don Diègue, par son fils, a vengé son offense.

619. Comme en beaucoup d'autres passages, *de* a ici le sens de *par*.

620. *Aux dépens de leurs plus dignes têtes*, aux dépens de leurs principaux chefs, de leurs guerriers les plus valeureux.

Var. Sire, ils ont trop appris aux dépens de leurs têtes. (1637-56.)

625. *Var.* Et le même ennemi que l'on vient de détruire,
S'il sait prendre son temps, est capable de nuire. (1637-56.)

626. *Flux* est ici pris dans son sens propre de flot montant, marée montante mme au vers 1318.

628. Quoi? sur l'illusion d'une *terreur panique*,
Trahir vos intérêts et la cause publique! (*Cinna*, 305.)

On a donné plusieurs explications du mot *panique;* vraisemblablement, il vien le ces courses nocturnes du dieu Pan, qui troublait, dit-on, les esprits. Il es aujourd'hui plus usité comme substantif que comme adjectif.

631. *Var.* Puisqu'on fait bonne garde aux murs et sur le port,
Il suffit pour ce soir. (1637-56.)

632. Est-ce vraiment assez? Cette fin de scène a soulevé bien des critiques.

D. FERNAND.

Dès que j'ai su l'affront j'ai prévu la vengeance,
Et j'ai voulu dès lors prévenir ce malheur.

D. ALONSE.

Chimène à vos genoux apporte sa douleur;
Elle vient toute en pleurs vous demander justice.

D. FERNAND.

Bien qu'à ses déplaisirs mon âme compatisse,
Ce que le comte a fait semble avoir mérité
Ce digne châtiment de sa témérité.
Quelque juste pourtant que puisse être sa peine,
Je ne puis sans regret perdre un tel capitaine.
Après un long service à mon État rendu,
Après son sang pour moi mille fois répandu,
A quelque sentiment que son orgueil m'oblige,
Sa perte m'affaiblit et son trépas m'afflige.

SCENE VIII.

D. FERNAND, D. DIÈGUE, CHIMÈNE, D. SANCHE, D. ARIAS, D. ALONSE.

CHIMÈNE.

Sire, Sire, justice !

Corneille lui-même, dans son *Examen*, reconnaît qu'on peut taxer de mollesse la conduite d'un roi si paisible. Il est vrai qu'un critique plus indulgent, répondant à Voltaire, écrit : « Le roi ne peut pas croire le danger si pressant; il peut se tromper dans ses conjectures sans être avili. » (Palissot.)

636. *Apporte sa douleur* est une expression remarquable et dont nous croyons qu'on ne trouverait pas beaucoup d'exemples; mais, pour être hardie, elle n'en est pas moins bonne.

637. *Toute en pleurs*. Les éditions de 1639, 1644 in-4° et de 1648 portent : *tout* en pleurs, qui est aujourd'hui la seule orthographe correcte, car *tout* a ici le sens de tout à fait, entièrement; mais nous avons déjà vu par la variante du vers 347 que l'accord se faisait souvent au XVIIe siècle, et au vers 1351 on lira : *tous languissants*.

638. *Var.* Bien qu'à ses déplaisirs mon amour compatisse. (1662-60.)

Sur *déplaisirs*, voyez la note du vers 116, et, plus bas, le vers 656.

640. *Var.* Ce juste châtiment de sa témérité. (1637-66.)

643. *Un long service;* on n'emploierait plus guère le singulier en ce sens. *Après un service rendu. après son sang répandu*, construction familière à Cor-

D. DIÈGUE.

Ah! Sire, écoutez-nous.

CHIMÈNE

Je me jette à vos pieds.

D. DIÈGUE.

J'embrasse vos genoux.

CHIMÈNE.

Je demande justice.

D. DIÈGUE.

Entendez ma défense.

CHIMÈNE.

D'un jeune audacieux punissez l'insolence :
Il a de votre sceptre abattu le soutien,
Il a tué mon père.

D. DIÈGUE.

Il a vengé le sien.

CHIMÈNE.

Au sang de ses sujets un roi doit la justice.

D. DIÈGUE.

Pour la juste vengeance il n'est point de supplice.

D. FERNAND.

Levez-vous l'un et l'autre, et parlez à loisir.
Chimène, je prends part à votre déplaisir ;

---

neille, et préférée par lui à la construction plus lourde *après que ;* on en verra de frappants exemples aux vers 1208 et 1523.

647. « Le premier mot de Chimène est de demander justice contre un homme qu'elle adore : c'est peut-être la plus belle des situations. Chimène fera-t-elle couler le sang du Cid ? Qui l'emportera d'elle ou de Don Diègue ? Tous les esprits sont en suspens, tous les cœurs sont émus. » (Voltaire.)

650. *Var.* Vengez-moi d'une mort... — Qui punit l'insolence.
— Rodrigue, Sire... — A fait un coup d'homme de bien. (1637-56.)

Presque tout le début de cette belle scène est imité de l'espagnol. Mais, comme on le voit par cette variante, Corneille savait se corriger. Le dialogue, même dans son texte primitif, y est un modèle de dialogue cornélien, vif et pressé. plein de traits énergiques, de ripostes sublimes. Rien n'y languit et n'y sonne creux, tout est pour l'action.

654. *Var.* Une juste vengeance est sans peur du supplice. (1648-56.)
Var. Une vengeance juste est sans peur du supplice. (1637-44.)

D'une égale douleur je sens mon âme atteinte.
Vous parlerez après ; ne troublez pas sa plainte.

CHIMÈNE.

Sire, mon père est mort; mes yeux ont vu son sang
Couler à gros bouillons de son généreux flanc;
Ce sang qui tant de fois garantit vos murailles,
Ce sang qui tant de fois vous gagna des batailles,
Ce sang qui tout sorti fume encor de courroux
De se voir répandu pour d'autres que pour vous.
Qu'au milieu des hasards n'osait verser la guerre,
Rodrigue en votre cour vient d'en couvrir la terre.
J'ai couru sur le lieu, sans force et sans couleur :
Je l'ai trouvé sans vie. Excusez ma douleur,
Sire, la voix me manque à ce récit funeste;
Mes pleurs et mes soupirs vous diront mieux le reste.

D. FERNAND.

Prends courage, ma fille, et sache qu'aujourd'hui
Ton roi te veut servir de père au lieu de lui.

CHIMÈNE.

Sire, de trop d'honneur ma misère est suivie.

660. Corneille s'est-il souvenu ici d'un vers tout semblable d'un de ses plus célèbres devanciers :

> Faites dessus la plaine ondoyer votre sang
> *Coulant à gros bouillons de votre noble flanc.* (Garnier, *Porcie*, I, 1.)

664. « C'est le poète qui dit que ce sang fume de courroux : ce n'est pas assurément Chimène : on ne parle pas ainsi d'un père mourant. » (Voltaire.) La remarque est vraie; mais il ne faut pas oublier, d'abord que le goût contemporain aimait ces faux-brillants, puisque ni Scudéry, ni l'Académie ne reprit cet endroit, ensuite que Chimène déclame parce que sa situation est fausse, et qu'elle s'échauffe à froid contre Rodrigue, dont elle demande la tête sans désirer l'obtenir.

665. *Hasards*, périls, comme *hasarder* signifiait : exposer au péril.

> Tu vois bien des *hasards*, ils sont grands, mais n'importe :
> Cinna n'est pas perdu pour être *hasardé*. (*Cinna*, 127.)

667. *Sans couleur*, pâle d'effroi : « Remarque *sa couleur*. » (*Mélite*, 576.) Voyez les vers 1124 et 1342.

Var. Et pour son coup d'essai son indigne attentat
D'un si ferme soutien a privé votre Etat,
De vos meilleurs soldats abattu l'assurance,
Et de vos ennemis relevé l'espérance.
J'arrivai sur le lieu sans force et sans couleur.
Je le trouvai sans vie. Excusez ma douleur. (1637-56.)

672. Réponse plus habile encore que touchante, car le roi témoigne ainsi à Chimène toute la sympathie que lui inspire son malheur, et en même temps évite de prendre un engagement prématuré.

Je vous l'ai déjà dit, je l'ai trouvé sans vie;
Son flanc était ouvert, et pour mieux m'émouvoir,
Son sang sur la poussière écrivait mon devoir;
Ou plutôt sa valeur, en cet état réduite,
Me parlait par sa plaie, et hâtait ma poursuite;
Et pour se faire entendre au plus juste des rois,
Par cette triste bouche elle empruntait ma voix.
  Sire, ne souffrez pas que sous votre puissance
Règne devant vos yeux une telle licence;
Que les plus valeureux, avec impunité,
Soient exposés aux coups de la témérité;
Qu'un jeune audacieux triomphe de leur gloire,
Se baigne dans leur sang et brave leur mémoire.
Un si vaillant guerrier qu'on vient de vous ravir
Éteint, s'il n'est vengé, l'ardeur de vous servir.
Enfin mon père est mort, j'en demande vengeance,
Plus pour votre intérêt que pour mon allégeance.
Vous perdez en la mort d'un homme de son rang :
Vengez-la par une autre, et le sang par le sang.
Immolez, non à moi, mais à votre couronne,
Mais à votre grandeur, mais à votre personne,
Immolez, dis-je, Sire, au bien de tout l'Etat
Tout ce qu'enorgueillit un si haut attentat.

674. *Var.* J'arrivai donc sans force, et le trouvai sans vie. (1637-60.)

675. *Var.* Il ne me parla point, mais pour mieux m'émouvoir. (1637-56.)

« Les connaisseurs sentent qu'il ne fallait pas que Chimène dît *pour mieux m'émouvoir*. Elle doit être si émue qu'il ne faut pas qu'elle prête aux choses inanimées le dessein de la toucher. » (Voltaire.) « Oui, si Chimène n'avait à se venger que d'un meurtrier ordinaire. Mais ce meurtrier, c'est son amant. Contre un pareil ennemi elle n'a pas trop, pour ne pas mollir, du spectacle d'une plaie demandant vengeance. » (Nisard, *Histoire de la litt. fr.*, II.)

680. « Chimène paraît trop subtile, en tout cet endroit, pour une affligée. » (Académie.) Elle est subtile parce qu'ici c'est son esprit qui parle bien plutôt que son cœur. Ce vers est même plus que subtil, il est obscur, et l'on n'en démêle pas tout d'abord le vrai sens : sa valeur par cette triste bouche (sa plaie) m'ordonnait de lui prêter ma voix, d'être son interprète. Mais la phrase : *elle empruntait ma voix par cette bouche* est vicieuse, puisqu'elle réunit des choses différentes : par cette bouche *elle me parlait, me demandant de parler pour elle, et ainsi m'empruntait ma voix*. Cette *bouche* est aussi dans l'espagnol.

687. L'édition de 1644 donne : *qu'on vous vient de ravir;* celles de 1654 et '5 : *qu'on vient de nous ravir.*

690. *Pour mon allégeance*, pour l'allègement de, pour le soulagement de mon chagrin.

Où dois-je désormais chercher quelque allégeance? (*Médée*, 1586.)

693. *Var.*
Sacrifiez don Diègue et toute sa famille
A vous, à votre peuple, à toute la Castille:
Le soleil qui voit tout ne voit rien sous les cieux
Qui vous puisse payer un sang si précieux. (1637-56.)

D. FERNAND.

Don Diègue, répondez.

D. DIÈGUE.

Qu'on est digne d'envie
Lorsqu'en perdant la force on perd aussi la vie,
Et qu'un long âge apprête aux hommes généreux,
Au bout de leur carrière, un destin malheureux!
Moi, dont les longs travaux ont acquis tant de gloire,
Moi, que jadis partout a suivi la victoire,
Je me vois aujourd'hui, pour avoir trop vécu,
Recevoir un affront et demeurer vaincu.
Ce que n'a pu jamais combat, siège, embuscade,
Ce que n'a pu jamais Aragon, ni Grenade,
Ni tous vos ennemis, ni tous mes envieux,
Le comte en votre cour l'a fait presqu'à vos yeux,
Jaloux de votre choix, et fier de l'avantage
Que lui donnait sur moi l'impuissance de l'âge.
Sire, ainsi ces cheveux blanchis sous le harnois,

698. *Var.* Quand *avecque* la force on perd aussi la vie,
Sire, et que l'âge apporte aux hommes généreux
Avecque sa faiblesse un destin malheureux. (1637-56.)

Avecque, pour *avec*, comme au vers 857. D'après Vaugelas et Ménage, la forme *avecque* devait être employée seulement devant les consonnes. Corneille abandonna de bonne heure cette forme surannée.

702. L'Académie juge qu'ici don Diègue manque de modestie. « Oui, dans les règles de nos cours, répond Voltaire, mais non dans les temps de la chevalerie. » Pourquoi, d'ailleurs, cet élan de fierté castillane après un début d'une si mâle simplicité, d'une tristesse si digne? Don Diègue veut faire comprendre à la fois, et la grandeur de l'affront infligé à un si vaillant serviteur de l'Etat, et la pressante nécessité qui commandait à Rodrigue de venger son glorieux père, impuissant à se venger lui-même.

707. *Var.* Ni tous mes ennemis, ni tous mes envieux. (1637 in-12.)

708. Ce seul mot, *presque*, marque la différence qui sépare le drame français du drame espagnol, où le soufflet est donné sous les yeux mêmes du roi.

Var. *L'Orgueil*, dans votre cour, l'a fait presque à vos yeux,
Et souillé sans respect l'honneur de ma vieillesse,
Avantagé de l'âge et fort de ma faiblesse. (1637-56.)

« Il fallait dire *et a souillé*, car *l'a fait* ne peut pas régir *souillé*. » (Académie.) Corneille reconnut la justesse de la critique; peut-être aussi a-t-il réfléchi que le public français comprendrait mal, sans être averti, ce surnom de don Gormas, *l'Orgueil*, traduction de l'espagnol *Lozano*, le glorieux.

711. *Blanchi* est ici pris au propre, il était pris au figuré plus haut (v. 239). Le *harnois*, c'était d'abord l'armure complète de l'homme d'armes, et parfois aussi son équipage.

Savez-vous pour la gloire oublier le repos,
Et dormir en plein champ le *harnois* sur le dos? (Boileau, *Satire* V.)

Ce sang pour vous servir prodigué tant de fois,
Ce bras, jadis l'effroi d'une armée ennemie,
Descendaient au tombeau tous chargés d'infamie,
Si je n'eusse produit un fils digne de moi,
Digne de son pays et digne de son roi.
Il m'a prêté sa main, il a tué le comte;
Il m'a rendu l'honneur, il a lavé ma honte.
Si montrer du courage et du ressentiment,
Si venger un soufflet mérite un châtiment,
Sur moi seul doit tomber l'éclat de la tempête :
Quand le bras a failli, l'on en punit la tête.
Qu'on nomme crime ou non ce qui fait nos débats,
Sire, j'en suis la tête, il n'en est que le bras.
Si Chimène se plaint qu'il a tué son père,
Il ne l'eût jamais fait, si je l'eusse pu faire.
Immolez donc ce chef que les ans vont ravir,
Et conservez pour vous le bras qui peut servir.
Aux dépens de mon sang satisfaites Chimène :
Je n'y résiste point, je consens à ma peine;
Et loin de murmurer d'un rigoureux décret,

Par suite, *endosser le harnois*, c'était embrasser la profession des armes; Corneille avait employé dans le *Cid* cette locution, qu'il supprima ensuite (v. 1620, Var.). *Blanchi sous le harnois* signifie donc : vieilli dans le métier des armes, au propre, et, au figuré, vieilli dans une profession : « Vous qui avez *blanchi*, comme on dit, *sous le harnais* ». (Molière, *Pourceaugnac*, I, 11). Comme on le voit par cette dernière citation, l'on écrivait également *harnais* et *harnois*, prononciation qu'Estienne déclare préférer de beaucoup, comme plus virile. Voyez le Dictionnaire Littré au mot *harnais*.

718. *Il a lavé ma honte*. Dans l'espagnol, ce n'est pas métaphoriquement que don Diègue a pu laver sa honte dans le sang du Comte, car, en se présentant devant le roi, il montre sa joue rougie, où le sang du mort a effacé la trace du soufflet, comme Chimène agite un mouchoir trempé dans le sang de son père.

721. Nous croyons que *l'éclat de la tempête* signifie : la tempête qui va éclater et frapper le coupable. « Moi seul je dois être frappé », s'écrie don Diègue. Corneille emploie souvent, en effet, *éclat* en ce sens :

Qu'il gouverne à son gré *l'éclat* de son tonnerre ! (*Andromède*, 1035.)

722. Dans le *Sermon pour la Toussaint*, prononcé au début de la période de Metz, Bossuet met en prose le vers de Corneille, et fait dire à Jésus s'offrant à son père pour le rachat des péchés de l'homme : « Quand les bras ou les autres membres ont failli, c'est assez de punir le chef. »

723. *Var.* Du crime glorieux qui cause nos débats. (1637-56.)

« Des crimes ne peuvent avoir ni tête ni bras », avait dit l'Académie : la même critique ne peut-elle pas s'appliquer à cette froide abstraction ; *ce qui cause nos débats?* Mais la pensée est claire, et le mouvement si entraînant qu'on ne s'arrête pas à ces faiblesses.

727. Sur *chef* pour *tête*, voyez la note du vers 598 et le vers 1372.

731. *Var.* Et loin de murmurer d'un injuste décret. (1637-56.)

Mourant sans déshonneur, je mourrai sans regret.

D. FERNAND.

L'affaire est d'importance, et, bien considérée,
Mérite en plein conseil d'être délibérée.
Don Sanche, remettez Chimène en sa maison;
Don Diègue aura ma cour et sa foi pour prison.
Qu'on me cherche son fils. Je vous ferai justice.

CHIMÈNE.

Il est juste, grand Roi, qu'un meurtrier périsse.

D. FERNAND.

Prends du repos, ma fille, et calme tes douleurs.

CHIMÈNE.

M'ordonner du repos, c'est croître mes malheurs.

732. « La réponse de Don Diègue est de toute beauté, ton et sentiment; elle est d'une superbe amertume; sa langue est la vraie langue du grand Corneille. » (Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis*, VII.)

735. *Remettre* a ici le sens de *reconduire :*

.....Soldats, *remettez*-la chez elle. (*Médée*, II, 1.)

Remettez la princesse à son appartement. (*Pertharite*, 378.)

Est-ce bien à un prétendant qu'il fallait confier une telle mission, confiée à un parent chez Castro? Le roi pourtant est excusable : il ignore peut-être l'amour de don Sanche, et, s'il le choisit de préférence à d'autres, c'est que son attention vient précisément d'être appelée sur lui par l'ardeur qu'il mettait à défendre le père de Chimène.

736. *Ma cour et sa foi*, alliance hardie de deux expressions, prises, l'une au propre (*aura ma cour pour prison*, l'autre au figuré (*aura sa foi pour prison*), à peu près comme dans le vers de V. Hugo :

Debout dans sa montagne et dans sa liberté.

38. « Ce mot de *meurtrier*, qu'il répète souvent le faisant de trois syllabes, n'est que de deux. » (Académie.) On trouve, en effet, chez Rotrou et les contemporains, *meurtrier*, *ouvrier*, *bouclier*, *peuplier*, *sanglier*, comptant pour deux syllabes seulement dans le vers. Ménage a tort de croire que la quantité blâmée par l'Académie et généralement acceptée aujourd'hui, a été introduite par Corneille, car il y en a des exemples beaucoup plus anciens; mais il constate « que les dames et les cavaliers s'arrêtaient, comme à un mauvais pas, à ces mots, lorsqu'ils étaient de deux syllabes, et qu'ils avaient peine à les prononcer. » (*Observations sur Malherbe.*)

740. *Croître*, pris activement pour *accroître*, comme aux vers 862 et 1383, et en bien d'autres endroits :

Ce malheur toutefois sert à *croître* ma gloire. (*Polyeucte*, 309.)

Vaugelas condamne cet emploi, mais constate aussi que les poètes « s'émancipent » jusqu'à méconnaître la distinction entre *accroître*, actif, et *croître*, neutre. Le Dictionnaire de l'Académie autorise l'emploi actif de *croître* en

poésie. — Rotrou s'est souvenu sans doute de cette belle scène dans *Venceslas* (1647). Après le meurtre de l'Infant, son fiancé, Cassandre, vient demander justice au roi :

CASSANDRE, *aux pieds du roi.*

Grand roi, de l'innocence auguste protecteur,
Des peines et des prix juste dispensateur,
Exemple de justice inviolable et pure,
Admirable à la race et présente et future,
Prince et père à la fois, vengez-moi, vengez-vous,
Avec votre pitié mêlez votre courroux,
Et rendez aujourd'hui d'un juge inexorable
Une marque aux neveux à jamais mémorable.

VENCESLAS, *la relevant.*

Faites trêve, Madame, avecque les douleurs
Qui vous coupent la voix et font parler vos pleurs. (IV, 5.)

Cassandre commence un discours qui rappelle par endroits celui de Chimène, du moins en ses traits subtils et déclamatoires. Elle montre au roi le fer encore teint du sang de la victime :

CASSANDRE.

Ce fer qui, chaud encor, par un énorme crime
A traversé d'amour la plus noble victime,
L'ouvrage le plus pur que vous ayez formé,
Et le plus digne cœur dont vous fussiez aimé,
Ce cœur enfin, ce sang, ce fils, cette victime,
Demandent par ma bouche un arrêt légitime...

VENCESLAS.

Madame, modérez vos sensibles regrets,
Et laissez à mes soins nos communs intérêts ;
Mes ordres aujourd'hui feront voir une marque
Et d'un juge équitable et d'un digne monarque.
J'aurai soin de punir et non pas de venger.

(A Octave.)

Vous, conduisez Madame et la rendez chez elle.

Mais qui ne voit les différences, bien plus marquées que ces ressemblances de détail? Cassandre accuse un meurtrier qu'elle hait, et n'a point à faire d'effort pour accomplir son devoir. Elle n'a pas davantage à lutter contre un don Diègue. Seule et sincère, elle nous émeut moins que Chimène, qui doit se convaincre elle-même avant de convaincre le roi. L'intérêt est déplacé : il est tout entier dans cette situation terrible du roi qui doit punir un de ses fils pour venger l'autre, et du meurtrier, l'impétueux Ladislas, qui écoute, éperdu, le récit de Cassandre, apprend toute l'horreur de son crime, et s'offre spontanément à la mort. Chimène est très supérieure à Cassandre, mais Venceslas est plus héroïque et tragique que don Fernand.

FIN DU SECOND ACTE.

ACTE TROISIÈME

SCÈNE I.

D. RODRIGUE, ELVIRE.

ELVIRE.

Rodrigue, qu'as-tu fait? Où viens-tu, misérable?

D. RODRIGUE.

Suivre le triste cours de mon sort déplorable.

ELVIRE.

Où prends-tu cette audace et ce nouvel orgueil
De paraître en des lieux que tu remplis de deuil?
Quoi! viens-tu jusqu'ici braver l'ombre du comte?
Ne l'as tu pas tué?

D. RODRIGUE.

Sa vie était ma honte :
Mon honneur de ma main a voulu cet effort.

ELVIRE.

Mais chercher ton asile en la maison du mort!

744. *En des lieux que tu remplis de deuil;* cette expression un peu vague devient plus saisissante, si l'on songe que sans doute le cadavre du comte est non loin de là. « Ce corps est encore dans la maison », remarque avec « horreur » Scudéry, qui flétrit « cette épouvantable procédure ». L'Académie, avec moins de grands mots, juge aussi ces scènes étranges; mais ce qui la frappe surtout, c'est que Rodrigue « sans être accompagné de personne, et sans avoir alors intelligence avec la suivante, entre dans le logis de celui qu'il vient de tuer, passe jusqu'à la chambre de sa fille, et ne rencontre aucun de ses domestiques qui l'arrête en chemin. » Cette très légère invraisemblance ne nous choque guère; mais, pour jouir pleinement de l'admirable scène qu'elle amène, nous avons besoin d'écarter l'idée pénible sur laquelle Scudéry insiste lourdement. De là, ces allusions très voilées à « l'ombre du comte », ces expressions volontairement un peu vagues. Corneille ménage notre délicatesse.

Jamais un meurtrier en fit-il son refuge?

D. RODRIGUE.

Et je n'y viens aussi que m'offrir à mon juge.
Ne me regarde plus d'un visage étonné :
Je cherche le trépas après l'avoir donné.
Mon juge est mon amour, mon juge est ma Chimène ;
Je mérite la mort de mériter sa haine,
Et j'en viens recevoir, comme un bien souverain,
Et l'arrêt de sa bouche, et le coup de sa main.

ELVIRE.

Fuis plutôt de ses yeux, fuis de sa violence ;
A ses premiers transports dérobe ta présence :
Va, ne t'expose point aux premiers mouvements
Que poussera l'ardeur de ses ressentiments.

D. RODRIGUE.

Non, non, ce cher objet à qui j'ai pu déplaire

749. *Meurtrier;* sur la quantité, alors presque nouvelle, de ce mot, voyez la note du vers 738.

750. *Var.* Jamais un meurtrier s'offrit-il à son juge? (1637-56.)

751. *Étonné*, très fort alors, a beaucoup perdu de son énergie étymologique, *attonitus*, frappé de la foudre :

Rappelle cependant tes forces *étonnées*. (*Polyeucte*, 361.)

Mon génie *étonné* tremble devant le sien. (Racine, *Britannicus*, II, 2.)

« Mon Dieu, pourquoi vois-je devant moi ce visage dont vous *étonnez* les réprouvés? » (Bossuet, *Premier sermon pour le Vendredi-Saint*.) Au vers 1433, nous verrons le verbe *étonner* pris dans un sens très énergique.

756. « Nous dire qu'il vient pour se faire tuer par Chimène, c'est nous apprendre qu'il ne vient que pour faire des pointes : les filles bien nées n'usurpent jamais l'office des bourreaux. C'est une chose qui n'a point d'exemple, et qui serait supportable dans une élégie à Philis, où le poète peut dire qu'il veut mourir d'une belle main, mais non pas dans le grave poëme dramatique, qui représente sérieusement les choses comme elles doivent être. » (Scudéry.) Il est piquant de voir Scudéry donner à Corneille des leçons de sérieux et de bon goût. L'Académie est plus sévère encore, car elle eût voulu que Rodrigue, trop assuré de n'être pas tué par Chimène, se tuât lui-même sur la scène. On accordera seulement qu'il y a dans ce vers un peu de faux goût romanesque.

757. *Fuis de*, fuis loin de, tournure vive, dont M. Littré cite deux exemples, pris dans Racan. L'on en trouve quelques autres chez Corneille même :

Où *fuirais-je de vous* après tant de furie? (*Rodogune*, 1763.)

760. *Pousser des mouvements* semble d'abord une expression bizarre ; mais il ne faut pas oublier que les poetes employaient souvent le mot *mouvement* dans le sens de : sentiment passionné qui se manifeste au dehors par un transport violent. *Pousser*, appliqué à ces mouvements impétueux, n'est pas rare chez Corneille, qui écrit même (*Pompée*, 1672), *pousser un bruit :*

Un moment *pousse* et rompt ce transport violent. (*Pompée*, 1080.)

761. *Objet,* personne aimée est un des mots les plus usuels de ce jargon que

Ne peut pour mon supplice avoir trop de colère;
Et j'évite cent morts qui me vont accabler,
Si pour mourir plus tôt je puis la redoubler.

ELVIRE.

Chimène est au palais de pleurs toute baignée,
Et n'en reviendra point que bien accompagnée.
Rodrigue, fuis, de grâce, ôte-moi de souci.
Que ne dira-t-on point si l'on te voit ici?
Veux-tu qu'un médisant, pour comble à sa misère,
L'accuse d'y souffrir l'assassin de son père?
Elle va revenir; elle vient, je la voi :
Du moins pour son honneur, Rodrigue, cache-toi.

parlait la galanterie contemporaine et dont Corneille se souvient trop. « Elle est son *cher objet* », dit Ptolomée de Cléopâtre et de César. (*Pompée*, 655.) Sévère appelle Pauline : « trop vertueux *objet*. » (*Polyeucte*, 571.)

762. « On n'a point de colère pour un supplice; c'est un barbarisme. » (Voltaire.) Le même Voltaire écrit pourtant, à propos du vers 1017 de *Cinna :* « En poésie, *colère* peut signifier indignation, ressentiment, souvenir des injures, désir de vengeance. » Or, *colère* est pris ici dans ce sens très clair : Chimène ne peut avoir un trop ardent désir de me punir.

763. *Var.* Et d'un heur sans pareil je me verrai combler,
Si pour mourir plus tôt je la puis redoubler. (1637-56.)

« L'idée d'éviter tant de morts ne doit pas se présenter à un homme qui la cherche. » (Voltaire.) Pourquoi Corneille s'est-il corrigé? Le premier texte, on le voit, est beaucoup plus simple et plus clair. Serait-ce pour faire disparaître ce mot d'*heur* pour *bonheur*, mot commode, tombé en désuétude à l'époque de La Bruyère qui le regrettait? Mais il n'a jamais cessé de se servir sans scrupule de ce mot, qu'on retrouvera aux vers 988 et 1035.

764. *La* se rapporte à *colère;* tout ce passage est écrit dans une langue médiocre et confuse.

766. *N'en reviendra point que,* n'en reviendra point sans être bien accompagnée. Vaugelas et Ménage critiquent cette tournure, forme de négation particulièrement énergique, que Corneille n'abandonna point :

Vous n'avez *point* ici d'ennemi *que* vous-même. (*Polyeucte*, 1667.)
On ne montera *point* au rang dont je dévale
*Qu'*en épousant ma haine au lieu de ma rivale. (*Rodogune*, 499.)

« Rien ne l'afflige tant dans ses plaies que lorsqu'il voit qu'il n'en reçoit *point que* par auteurs de sacrilèges. » (Bossuet, 4e *sermon pour le Vendredi-Saint*.) — « On n'a *point* assez clairement connu la différence de l'esprit et du corps *que* depuis quelques années. » (Malebranche, *Recherche de la vérité*, Préface.)

767. *Oter de* est souvent employé par Corneille pour *tirer de :*

Souffrez que j'aille *ôter* mon maître *de* souci. (*Galerie*, 1088.)

Il m'*ôte des* périls que j'aurais pu courir. (*Polyeucte*, 1226.)

769. *Var.* Veux-tu qu'un médisant l'accuse en sa misère
D'avoir reçu chez soi l'assassin de son père? (1637-56.)

771. *Voi*, sans *s*, pour *vois*, comme au vers 851. Cette suppression de *s* finale à la première personne du présent de l'indicatif dans les verbes de la 3e ou de 4e conjugaison est familière, non seulement à Corneille, mais à tous ses contemporains, et, en particulier à Rotrou.

SCÈNE II.

D. SANCHE, CHIMÈNE, ELVIRE.

D. SANCHE.

Oui, Madame, il vous faut de sanglantes victimes :
Votre colère est juste, et vos pleurs légitimes;
Et je n'entreprends pas, à force de parler,
Ni de vous adoucir, ni de vous consoler.
Mais si de vous servir je puis être capable,
Employez mon épée à punir le coupable;
Employez mon amour à venger cette mort :
Sous vos commandements mon bras sera trop fort.

CHIMÈNE.

Malheureuse!

D. SANCHE.

De grâce, acceptez mon service.

CHIMÈNE.

J'offenserais le roi, qui m'a promis justice.

D. SANCHE.

Vous savez qu'elle marche avec tant de langueur,

781. « La bienséance eût été mieux observée, s'il se fût mis en devoir de venger Chimène sans lui en demander la permission. » (Académie.) — « Point du tout; ce n'était pas l'usage de la chevalerie; il fallait qu'un champion fût avoué par sa dame : et, de plus, don Sanche ne devait pas s'exposer à déplaire à sa maîtresse, s'il était vainqueur d'un homme que Chimène eût encore aimé... Quelque insipidité qu'on ait trouvé dans le personnage de don Sanche, il me semble qu'il fait là un effet très heureux, en augmentant la douleur de Chimène; et ce mot *Malheureuse!* qu'elle prononce sans presque l'écouter, est sublime. Lorsqu'un personnage qui n'est rien par lui-même sert à faire valoir le caractèr principal, il n'est point de trop. » (Voltaire.)

Var. Madame, acceptez mon service. (1637-60.)

783. *Elle* se rapporte au nom indéterminé *justice*, sans article. « Le pronom, écrit pourtant Vaugelas, est comme une chose fixe et adhérente, et le nom sans article ou avec un article indéfini est comme une chose vague et en l'ai où rien ne se peut attacher. » A ce compte, les vers suivants seraient pe corrects :

> Permettez qu'il achève, et je ferai *justice* :
> J'aime à *la* rendre à tous, à toute heure, en tout lieu. (*Horace*, 1477.)
>
> Je disais *vérité*. — Quand un menteur *la* dit,
> En passant par sa bouche *elle* perd son crédit. (*Menteur*, 1079.)

Qu'assez souvent le crime échappe à sa longueur ;
Son cours lent et douteux fait trop perdre de larmes.
Souffrez qu'un chevalier vous venge par les armes :
La voie en est plus sûre et plus prompte à punir.

CHIMÈNE.

C'est le dernier remède ; et, s'il y faut venir,
Et que de mes malheurs cette pitié vous dure,
Vous serez libre alors de venger mon injure.

D. SANCHE.

C'est l'unique bonheur où mon âme prétend,
Et, pouvant l'espérer, je m'en vais trop content.

SCÈNE III.

CHIMÈNE, ELVIRE.

CHIMÈNE.

Enfin je me vois libre, et je puis sans contrainte
De mes vives douleurs te faire voir l'atteinte;
Je puis donner passage à mes tristes soupirs;
Je puis t'ouvrir mon âme et tous mes déplaisirs.
Mon père est mort, Elvire, et la première épée

784. *Var.* Que bien souvent le crime échappe à sa longueur. (1637-56.)

Rotrou a dit :

La justice irritée ouvre tard ses abîmes,
Mais, quand son bras enfin s'applique au châtiment,
Il répare le temps par l'excès du tourment. (*Innocente Infidélité*, v. 4.)

Mais le personnage de Rotrou parle en philosophe; don Sanche parle en chevalier, dédaigneux des lenteurs de la procédure, et plus disposé à trancher les difficultés par la force.

786. *Un cavalier ;* voyez la note du vers 84. Les éditions de 1637, in-4°, 1638, 1639 et 1644 donnent: un *chevalier*.

789. *Vous dure,* persiste dans votre âme.

Ah ! méritez, mon fils, que cet amour *vous dure !* (Rotrou, *Venceslas*, I, 1.)

Ces vers annoncent et préparent la scène finale du IV[e] acte.

791. *Où*, auquel ; voyez le vers 289. — Avant les deux scènes pathétiques qui vont suivre, cette petite scène, qui tient le milieu entre la tragédie et la comédie, est bien placée comme contraste.

794. *Atteinte*, dans le sens de blessure morale, se trouve déjà au vers 292.

795. Sur la valeur, si affaiblie, du mot *déplaisir*, voyez la note du vers 116 et le vers 139. — *Ouvrir* a ici le sens de *découvrir*, dévoiler :

Parlez, duc, et sans peine *ouvrez*-moi vos secrets.
(Rotrou, *Venceslas*, III, 2.)

797. « Je n'ai jamais conçu pourquoi *la dernière épée* du bonhomme Syphax

Dont s'est armé Rodrigue, a sa trame coupée.
Pleurez, pleurez, mes yeux, et fondez-vous en eau!
La moitié de ma vie a mis l'autre au tombeau,
Et m'oblige à venger, après ce coup funeste,
Celle que je n'ai plus sur celle qui me reste.

ELVIRE.

Reposez-vous, Madame.

CHIMÈNE.

Ah! que mal à propos
Dans un malheur si grand tu parles de repos!

vous déplaisait tant, après que *la première épée* de Rodrigue **ne vous a jamais** déplu. Pour moi, je tiens qu'il n'y aurait plus moyen de faire des vers, si des métaphores aussi simples, aussi claires, n'étaient pas permises. » (Voltaire, ***Lettre à d'Argenson,*** 17 avril 1771.)

798. *A sa trame coupée*, a coupé sa trame, sa vie :

> Quelle horreur d'embrasser un homme dont l'épée
> De toute ma famille *a la trame coupée*. (*Horace*, 1616.

Le régime *la trame* est, dans ces deux passages, placé entre le verbe auxiliaire et le participe, avec accord du participe; c'était une construction ancienne et familière, qui pourtant déjà tendait à disparaître.

> Aucun étonnement n'*a* leur gloire *flétrie*. (*Horace*, 964.)
> Quel dieu de ce désordre *a* ma maison *remplie?* (Rotrou, *Sosies*, IV, 2.)
> Une autre *a* trop longtemps votre place *occupée*. (Id. *Sœur*, V, 6.)

801. ***Funeste*** a ici toute l'énergie de son sens étymologique, *funus*.

802. « Ces quatre vers, que l'on a trouvés si beaux, ne sont pourtant qu'une happelourde; car premièrement ces yeux fondus donnent une vilaine idée à tous les esprits délicats. De plus, on appelle bien une maîtresse *la moitié de ma vie,* mais on ne nomme point un père ainsi. Et puis, dire que la moitié d'une vie a tué l'autre moitié, et qu'on doit venger cette moitié sur l'autre moitié, et parler et marcher avec une troisième vie, après avoir perdu ces deux moitiés, tout cela n'est qu'une fausse lumière, qui éblouit l'esprit de ceux qui se plaisent à la voir briller. » (Scudéry.) « Cet endroit n'est pas bien repris par l'observateur; car cette phrase : *fondez-vous en eau,* ne donne aucune vilaine idée comme il dit. Il eût été mieux, à la vérité, de dire : fondez-vous en larmes. Et à bien considérer ce qui suit, encore qu'il semble y avoir quelque confusion, toutefois il ne s'y trouve point trois moitiés, comme il estime. » (Académie.) Plus sévère que l'Académie, Voltaire trouve quelque affectation et même quelque puérilité en ces vers; mais il ajoute aussitôt : « Par quel art cependant ces vers touchent-ils? N'est-ce point que *la moitié de ma vie a mis l'autre au tombeau* porte dans l'âme une idée attendrissante, malgré les vers qui suivent? » Il faut reconnaître, avec l'Académie, qu'il y a « quelque confusion » en ce passage, et, avec Voltaire, qu'il ne laisse pas cependant de nous émouvoir. Le sens n'apparaît qu'à la réflexion; l'on comprend que Chimène veut dire : Rodrigue (la moitié de ma vie) a tué mon père (l'autre moitié), et m'oblige ainsi à venger mon père (celle que je n'ai plus) sur mon fiancé (celle qui me reste). Ces antithèses sont trop ingénieusement balancées; mais on ne voit qu'une chose, c'est que Chimène a fait deux parts de sa vie et de son âme, et que toutes deux également lui échappent. La forme est alambiquée, le sentiment est vrai. Au reste, Corneille n'a fait qu'imiter ici l'espagnol.

803. *Reposez-vous*, calmez-vous, au figuré.

804. *Var.* Ton avis importun m'ordonne du repos! (1637-60.)

Par où sera jamais ma douleur apaisée,
Si je ne puis haïr la main qui l'a causée?
Et que dois-je espérer qu'un tourment éternel,
Si je poursuis un crime, aimant le criminel?

ELVIRE.

Il vous prive d'un père, et vous l'aimez encore?

CHIMÈNE.

C'est peu de dire aimer, Elvire : je l'adore ;
Ma passion s'oppose à mon ressentiment;
Dedans mon ennemi je trouve mon amant,
Et je sens qu'en dépit de toute ma colère,
Rodrigue dans mon cœur combat encor mon père :
Il l'attaque, il le presse, il cède, il se défend,
Tantôt fort, tantôt faible, et tantôt triomphant;
Mais en ce dur combat de colère et de flamme,
Il déchire mon cœur sans partager mon âme;
Et quoi que mon amour ait sur moi de pouvoir,

805. *Var.* Par où sera jamais mon âme satisfaite,
Si je pleure ma perte et la main qui l'a faite?
Et que puis-je espérer qu'un tourment éternel? (1637-56.)

« On ne peut dire : *la main qui a fait la perte*, pour dire : *la main qui l'a causée;* car c'est Chimène qui a fait la perte, et non pas la main de Rodrigue. Ce n'est pas bien dit aussi : *je pleure la main*, pour dire : *je pleure de ce que c'est cette main qui a fait le mal.* » (Académie.) Corneille a eu tort de ne pas préférer son vers primitif à cette prose.

807. *Que dois-je espérer qu'un tourment*, sinon un tourment :

Qu'a fait Mandonius, qu'a fait Indibilis,
Qu'y plonger plus avant leurs trônes avilis? (*Sertorius*, 432.)

810. M. Géruzez rapproche de ce vers celui de Racine, qui en semble imité :

J'aime, que dis-je aimer? j'idolâtre Junie. (*Britannicus*, II, 2.)

812. *Dedans*, préposition, pour *dans*, comme *dessous* pour *sous;* voyez le vers 532.

814. Au vers 1840, *combattre* sera pris dans une acception figurée analogue.

817. Le vers est mal venu; *ce dur combat* n'est pas harmonieux; *colère* s'oppose mal à *flamme*, et l'on ne voit pas tout d'abord qu'il s'agit du combat que le devoir livre à la passion.

818. On peut faire à propos de ce vers une remarque analogue à la remarque faite sur le vers précédent. Scudéry l'avait repris, et l'Académie, lui donnant raison, écrit : « Cela ne veut rien dire, sinon : il déchire mon cœur sans le déchirer. » Là encore, il s'agit de l'amour qui ne peut faire oublier à Chimène son devoir.

819. « Cette façon de parler n'est pas française; il fallait dire : quelque pouvoir que mon amour ait sur moi. » (Académie.) « Cet arrêt ne peut être ratifié; la tournure est logique et bonne. » (M. Littré.) Voyez les vers 843, 929, 945. Comme le fait observer M. Godefroy, c'est un pur latinisme.

*Quoi qu'*on ait pour soi-même ou d'amour ou d'estime. (*Tite*, I, 2.)
Quoi que sur mes destins il usurpe d'un père. (*Ibid.*, IV, 1.)

Je ne consulte point pour suivre mon devoir :
Je cours sans balancer où mon honneur m'oblige.
Rodrigue m'est bien cher, son intérêt m'afflige ;
Mon cœur prend son parti ; mais malgré son effort,
Je sais ce que je suis, et que mon père est mort.

ELVIRE.

Pensez-vous le poursuivre ?

CHIMÈNE.

Ah ! cruelle pensée !
Et cruelle poursuite où je me vois forcée !
Je demande sa tête et crains de l'obtenir :
Ma mort suivra la sienne, et je le veux punir.

ELVIRE.

Quittez, quittez, Madame, un dessein si tragique ;
Ne vous imposez point de loi si tyrannique.

CHIMÈNE.

Quoi ! mon père étant mort, et presque entre mes bras,
Son sang criera vengeance, et je ne l'orrai pas !

820. *Je ne consulte point*, je ne délibère pas pour..., je n'hésite pas à... Curiace et Cléopâtre disent à peu près de même à Horace et à Ptolémée :

Je n'ai point *consulté* pour suivre mon devoir. (*Horace*, 462.)
Consultez avec lui quel est votre devoir. (*Pompée*, 644.)

822. « Ce mot *intérêt*, dit l'Académie, étant commun au bien et au mal, ne s'accorde pas justement avec *afflige*, qui n'est que pour le mal. Il fallait dire : son intérêt me touche ; ou : sa peine m'afflige ». *Intérêt* a ici un sens un peu différent, et Chimène veut dire : ce qui m'afflige, c'est la part que Rodrigue prend à cette funeste affaire, le rôle qu'il y joue, la façon dont son intérêt y est engagé. Racine fait bien dire à Andromaque, qui défend son fils :

Est-ce mon *intérêt* qui le rend criminel ? (*Andromaque*, 276.)

823 *Var.* Mon cœur prend son parti, mais contre leur effort
Je sais que je suis fille et que mon père est mort. (1637-56.)

Var. Mon cœur prend son parti, mais malgré leur effort... (1660.)

829. *Tragique*, pour funeste.

Rapport vraiment funeste et sort vraiment *tragique* ! (*Rodogune*, 1661.

831. *Var.* Quoi ! j'aurai vu mourir mon père entre mes bras. (1637-56.)

« Elle avait dit auparavant qu'il était mort quand elle arriva sur le lieu. » (Académie.) Est-ce pour cela que Corneille modifia son vers, et par l'introduction du mot *presque* donna satisfaction à l'Académie ?

832. Mon amour, et la haine, et la cause commune
Crieront à la vengeance. (*Attila*, 698.)

Mon cœur, honteusement surpris par d'autres charmes,
Croira ne lui devoir que d'impuissantes larmes!
Et je pourrai souffrir qu'un amour suborneur
Sous un lâche silence étouffe mon honneur !

ELVIRE.

Madame, croyez-moi, vous serez excusable
D'avoir moins de chaleur contre un objet aimable,
Contre un amant si cher : vous avez assez fait;
Vous avez vu le Roi; n'en pressez point l'effet,
Ne vous obstinez point en cette humeur étrange.

CHIMÈNE.

Il y va de ma gloire, il faut que je me venge;
Et, de quoi que nous flatte un désir amoureux,
Toute excuse est honteuse aux esprits généreux.

ELVIRE.

Mais vous aimez Rodrigue, il ne vous peut déplaire.

Je ne l'orrai pas, M. Marty-Laveaux ne cite qu'un autre exemple du futur d'*ouïr* chez Corneille, dans les *Poésies diverses*. Mais cette forme a été employée sans scrupule par les poètes de l'âge précédent :

> Et le peuple, qui tremble aux frayeurs de la guerre,
> Si ce n'est pour danser, n'*orra* plus de tambours. (Malherbe.)

835. Sur le mot *suborneur*, pris adjectivement, voyez la note du vers 337.
836. *Dans un lâche silence* est la première leçon (1637-56), plus faible et heureusement corrigée.

838. *Var.* De conserver pour vous un homme incomparable,
Un amant si chéri : vous avez assez fait. (1637-66.)

Chaleur, dans la langue cornélienne, se dit de tout emportement passionné voyez les vers 873 et 1253.

> Ta vertu met ta gloire au-dessus de ton crime :
> Sa *chaleur* généreuse a produit ton forfait. (*Horace*, 1761.)
>
> D'un coupable transport écoutant la *chaleur*... (Racine, *Iphig.* v. 2.)

840. *N'en pressez point l'effet*, c'est-à-dire : ne hâtez pas la réalisation de ses promesses. Elvire parle ici en « gouvernante » avisée; Chimène va lui répondre en héroïne du devoir, et ce contraste la grandira.
841. *Étrange* a chez Corneille et ses contemporains un sens beaucoup plus énergique que de nos jours.
842. *Il y va de...* locution familière à Corneille.

> *Y va-t-il de* l'honneur? *y va-t-il de* la vie?
> — *Il y va de* bien plus. (*Polyeucte*, 110.)

On a déjà vu ce que Chimène entendait par sa « gloire ».
843. *De quoi que ;* voyez la note du vers 819.

844. Toute fourbe est honteuse aux cœurs nés pour l'empire.
(*Héraclius*, 1806.)

CHIMÈNE.

Je l'avoue.

ELVIRE.

Après tout, que pensez-vous donc faire ?

CHIMÈNE.

Pour conserver ma gloire et finir mon ennui,
Le poursuivre, le perdre, et mourir après lui

SCÈNE IV.

D. RODRIGUE, CHIMÈNE, ELVIRE.

D. RODRIGUE.

Eh bien! sans vous donner la peine de poursuivre,
Assurez-vous l'honneur de m'empêcher de vivre.

CHIMÈNE.

Elvire, où sommes-nous ? et qu'est-ce que je voi?
Rodrigue en ma maison ! Rodrigue devant moi!

D. RODRIGUE.

N'épargnez point mon sang : goûtez sans résistance
La douceur de ma perte et de votre vengeance.

CHIMÈNE.

Hélas!

847. Sur *ennui*, très fort ici; voyez la note du vers 448.

848. « Ce vers excellent renferme toute la pièce, et répond à toutes les critiques qu'on a faites sur le caractère de Chimène. » (Voltaire.) Il est vrai que Voltaire fait suivre l'éloge d'une critique qui le détruirait; il affirme que ce beau vers, où il voit avec raison l'unité du drame « est dans l'espagnol », et insinue que, par suite, le *Cid* n'a rien d'original. C'est le contraire qui est vrai : Corneille a pris à l'Espagnol l'idée première, mais l'a façonnée à sa manière, et l'a frappée en un vers sublime, que l'Espagnol n'eût pas écrit.

849. Sur la scène correspondante dans l'espagnol, voyez l'Introduction, p. 28. « J'ai remarqué aux premières représentations, qu'alors que ce malheureux amant se présentait devant Chimène, il s'élevait un certain frémissement dans l'assemblée, qui marquait une curiosité merveilleuse et un redoublement d'attention pour ce qu ils avaient à se dire dans un état si pitoyable. » (Corneille. *Examen du Cid.*)

850. Avec Voltaire on peut trouver que *m'empêcher de vivre*, est une expression languissante.

Var. Soûlez-vous du plaisir de m'empêcher de vivre. (1637-44, in-4° et 48-56.)

Var. Soûlez-vous du désir de m'empêcher de vivre. (1666 in-12.)

851. *Voi*, sans *s*, pour *vois;* voyez la note du vers 771.

D. RODRIGUE.

Écoute-moi.

CHIMÈNE.

Je me meurs.

D. RODRIGUE.

Un moment.

CHIMÈNE.

Va, laisse-moi mourir.

D. RODRIGUE.

Quatre mots seulement :
Après, ne me réponds qu'avecque cette épée.

CHIMÈNE.

Quoi ! du sang de mon père encor toute trempée !

D. RODRIGUE.

Ma Chimène...

CHIMÈNE.

Ote-moi cet objet odieux,
Qui reproche ton crime et ta vie à mes yeux.

D. RODRIGUE.

Regarde-le plutôt pour exciter ta haine,
Pour croître ta colère et pour hâter ma peine.

CHIMÈNE.

Il est teint de mon sang.

856. *Quatre mots*, quelques mots ; Rodrigue a dit plus haut : « A quatre pas d'ici... »

857. *Après*, pris adverbialement pour *ensuite*.

Tu te justifieras *après*, si tu le peux. (*Cinna*, 1480.)

Avecque, pour *avec*. Vaugelas et Ménage autorisaient *avecque* devant une consonne ; mais Corneille est un des poetes qui l'emploient le plus rarement au XVII[e] siècle, et qui préfèrent, même devant une consonne, *avec*, seul usité de nos jours.

858. Scudéry rapproche de ce vers le vers presque entièrement semblable de l'acte V, scène V, et déclare que « cette conformité de mots, de rime et de pensée montre une grande stérilité d'esprit ». Un peu malignement peut-être, l'Académie lui reproche sa rigueur, et observe qu'en accusant Corneille, il faudrait accuser en même temps Homère et Virgile, qui répètent plusieurs fois de mêmes vers.

862. *Croître*, actif pour *accroître ;* voyez la note du vers 740.

D. RODRIGUE.

Plonge-le dans le mien,
Et fais-lui perdre ainsi la teinture du tien.

CHIMÈNE.

Ah! quelle cruauté, qui tout en un jour tue
Le père par le fer, la fille par la vue!
Ote-moi cet objet, je ne le puis souffrir :
Tu veux que je t'écoute, et tu me fais mourir!

D. RODRIGUE.

Je fais ce que tu veux, mais sans quitter l'envie
De finir par tes mains ma déplorable vie;
Car enfin n'attends pas de mon affection
Un lâche repentir d'une bonne action.
L'irréparable effet d'une chaleur trop prompte
Déshonorait mon père et me couvrait de honte.
Tu sais comme un soufflet touche un homme de cœur;
J'avais part à l'affront, j'en ai cherché l'auteur :
Je l'ai vu, j'ai vengé mon honneur et mon père;
Je le ferais encor si j'avais à le faire.

864. « Cela n'a point été repris par l'Académie, mais je doute que cette teinture réussisse aujourd'hui. Le desespoir n'a pas de réflexions si fines.» (Voltaire.) Sans doute, mais on peut renouveler à propos d'une telle scène la remarque que nous avons appliquée à la scène VIII de l'acte II : l'émotion est trop vive pour qu'on s'arrête à ces jeux d'esprit. Au reste Corneille est le premier, dans son *Examen*, à juger ces pointes « trop spirituelles pour partir de personnes affligées ». Plus spirituels encore sont les amants de Castro, qui se renvoient adroitement de petites strophes et de jolis concetti.

869. Un grand acteur, Samson, donne des conseils utiles à ceux qui liront ou joueront le couplet et le rôle de Rodrigue en cet endroit :

En peignant sa douleur respectueuse et tendre,
Au ton fade et plaintif gardez-vous de descendre,
Et dans tout ce qu'il dit sachez faire sentir
L'accent de la tristesse, et non du repentir.

Rien de plus juste : Rodrigue ne songe point à se défendre, pas plus que Chimène ne songe à l'accuser; il a fait son devoir et regrette seulement son bonheur évanoui. En défendant cette scène contre Scudéry l'Académie ajoute : « Nous trouvons que Rodrigue n'y fait qu'une faute notable, lorsqu'il dit à Chimène, avec tant de rudesse, qu'il ne se repent point d'avoir tué son père, au lieu de s'en excuser avec humilité sur l'obligation qu'il avait de venger l'honneur du sien. » Il est clair, après cela, que l'Académie comprenait peu de chose au *Cid*, et qu'elle n'avait même pas lu la réponse où Chimène glorifie Rodrigue d'avoir fait ce qu'il devait faire. L'humilité que l'Académie recommande à Rodrigue, Chimène l'eût méprisée.

873. *Var.* De la main de ton père un coup irréparable
Déshonorait du mien la vieillesse honorable. (1637-56.)

D'une chaleur, d'un emportement; voyez la note du vers 838.

878. Cette fière déclaration de l'homme qui a conscience d'avoir fait son

Ce n'est pas qu'en effet contre mon père et moi
Ma flamme assez longtemps n'ait combattu pour toi;
Juge de son pouvoir : dans une telle offense
J'ai pu délibérer si j'en prendrais vengeance.
Réduit à te déplaire, ou souffrir un affront,
J'ai pensé qu'à mon tour mon bras était trop prompt;
Je me suis accusé de trop de violence;
Et ta beauté sans doute emportait la balance,
A moins que d'opposer à tes plus forts appas
Qu'un homme sans honneur ne te méritait pas;
Que malgré cette part que j'avais en ton âme,
Qui m'aima généreux me haïrait infâme;
Qu'écouter ton amour, obéir à sa voix,
C'était m'en rendre indigne, et diffamer ton choix.
Je te le dis encore; et quoique j'en soupire,

devoir, et qui est prêt à le faire encore, Polyeucte, conduit au martyre, la reproduira textuellement :

> J'ai profané leur temple et brisé leurs autels;
> *Je le ferais encor si j'avais à le faire.* (*Polyeucte*, 1671.)

882. *Var.* J'ai pu douter encor si j'en prendrais vengeance. (1637-60.)

Au vers 950, Corneille dira *prendre la vengeance;* ici, l'article est omis. Cette suppression de l'article est fréquente dans son théâtre:

> N'est-ce point du remords d'avoir dit vérité? (*Menteur*, 1608.)

883. *A te déplaire ou souffrir;* remarquez l'omission de *à* devant le second régime.

884. *Var.* J'ai retenu ma main, j'ai cru mon bras trop prompt. (1637-56.)

887. *Var.* Si je n'eusse opposé contre tous tes appas. (1637-56.)

A moins que d'opposer... que..., tour elliptique, pour : si je n'avais opposé au souvenir de ta beauté *cette pensée* que... Vaugelas approuve cette tournure, alors très usitée.

> Sa défaite est fâcheuse *à moins que d'*être prompte. (*Menteur*, 438.)

889. *Var.* Qu'après m'avoir chéri quand je vivais sans blâme. (1637-56.)

891. *Ton amour*, l'amour que j'ai pour toi.
892. *Diffamer*, déshonorer; en général, ce verbe a pour régime un nom de personne :

> Ce long amas d'aïeux que vous *diffamez* tous
> Sont autant de témoins qui parlent contre vous. (Boileau, *Satire* V.)

Mais parfois aussi, au XVIe et au XVIIe siècle, le régime est un nom de chose · « Aristide, par sa pauvreté, a *diffamé* et rendu odieuse la justice. » (Amyot.)

> Emprunter le secours d'aucun pouvoir humain
> D'un reproche éternel *diffamerait* ma main. (*Médée*, IV, 6.)

893. *Var.* Je te le dis encore, et veux, tant que j'expire,
Sans cesse le penser et sans cesse le dire. (1637-56.)

Tant que pour *jusqu'à ce que* avait été blâmé par l'Académie et Corneille accepta la condamnation, ce qui ne l'empêcha pas, d'ailleurs, d'employer la même tournure au vers 994. « Une remarque piquante à faire, c'est que l'Académie, dans

Jusqu'au dernier soupir je veux bien le redire :
Je t'ai fait une offense, et j'ai dû m'y porter
Pour effacer ma honte, et pour te mériter ;
Mais quitte envers l'honneur, et quitte envers mon père,
C'est maintenant à toi que je viens satisfaire :
C'est pour t'offrir mon sang qu'en ce lieu tu me vois.
J'ai fait ce que j'ai dû, je fais ce que je dois.
Je sais qu'un père mort t'arme contre mon crime ;
Je ne t'ai pas voulu dérober ta victime :
Immole avec courage au sang qu'il a perdu
Celui qui met sa gloire à l'avoir répandu.

CHIMÈNE.

Ah ! Rodrigue, il est vrai, quoique ton ennemie,
Je ne puis te blâmer d'avoir fui l'infamie;
Et de quelque façon qu'éclatent mes douleurs,
Je ne t'accuse point, je pleure mes malheurs.
Je sais ce que l'honneur, après un tel outrage,
Demandait à l'ardeur d'un généreux courage;
Tu n'as fait le devoir que d'un homme de bien ;
Mais aussi, le faisant, tu m'as appris le mien.

ses *Sentiments sur le Cid*, a elle-même employé la tournure qu'elle condamne. (M. Marty-Laveaux.)

894. Ces deux mots *soupire* et *soupir* et ces désinences sont encore plus répréhensibles que les vers anciens. » (Voltaire.)

898. *Satisfaire à*, donner satisfaction à, locution qui s'appliquait même aux choses :

Il faut bien *satisfaire aux* feux dont vous brûlez. (*Cinna*, 1660.)

906. « *Fui* est de deux syllabes. » (Académie.) On a déjà vu que Corneille avait maintenu contre l'Académie la quantité de *meurtrier* (trois syllabes); il maintint de même contre elle celle de *fui* (une syllabe), et c'est la seule quantité admise aujourd'hui.

Var. Je ne te puis blâmer d'avoir fui l'infamie. (1637-44, in 4° et 48-56.)

908. C'est là ce qui donnera à toute cette scène un caractère si touchant : point de récriminations vaines, d'accusations injustes; ils se rendent justice l'un à l'autre, se savent innocents des malheurs qui les frappent, et se bornent à se plaindre.

911. « O bonnes mœurs ! » s'écrie à cet endroit Scudéry indigné. Le malheureux ne sent pas à quelle hauteur Corneille nous enlève au-dessus des misérables questions de convenances. Deux caractères sont aux prises, et se comprennent. Tant pis pour qui ne les comprend pas ! — *Tu n'as fait le devoir que*, pour : tu n'as fait que le devoir; on a déjà vu *que* dans un sens analogue.

912. Ces deux vers résument les deux premiers actes : Rodrigue a fait son devoir au premier; Chimène, au second, va faire le sien. La Médée de la *Toison d'or* dira de même à Jason :

Je ferai mon devoir comme tu fais le tien;
L'honneur doit m'être cher, si ta gloire t'est chère
Je ne trahirai pas mon pays ni mon père. (II, 2.)

Ta funeste valeur m'instruit par ta victoire;
Elle a vengé ton père, et soutenu ta gloire :
Même soin me regarde, et j'ai, pour m'affliger,
Ma gloire à soutenir et mon père à venger.
Hélas! ton intérêt ici me désespère :
Si quelque autre malheur m'avait ravi mon père,
Mon âme aurait trouvé dans le bien de te voir
L'unique allègement qu'elle eût pu recevoir;
Et contre ma douleur j'aurais senti des charmes,
Quand une main si chère eût essuyé mes larmes.
Mais il me faut te perdre après l'avoir perdu;
Cet effort sur ma flamme à mon honneur est dû;
Et cet affreux devoir, dont l'ordre m'assassine,
Me force à travailler moi-même à ta ruine.

913. *Funeste,* puisqu'elle a causé la mort du comte (*funus*).

915. Corneille, comme ses contemporains, emploie fort souvent *même* sans article :

> Je devais *même* peine à des crimes semblables. (*Polyeucte,* 897.)
> César éprouvera *même* sort à son tour. (*Pompée*, 588.)

916. M. Géruzez croit que Racine s'est souvenu de ce passage lorsqu'il a fait dire à Achille :

> J'ai votre fille ensemble et ma gloire à défendre. (*Iphigénie,* IV, 6.)

917. Au vers 822, nous avons rencontré ce même mot d'*intérêt* pris dans le même sens vague, et nous avons vu que Corneille, comme Racine d'ailleurs, entendait par ce mot la manière dont quelqu'un est intéressé, engagé dans une affaire, la part qu'il y prend, le rôle qu'il y joue.

919. *Le bien*, le plaisir : « *le bien* de vous revoir » (*Médée*, 1292); « *le bien* de vous voir » (*Nicomède*, 485).

920. *Allègement*, soulagement, comme, au vers 690, *allégeance*.

> Ne me refusez pas ce triste *allègement*. (*Médée,* V, 4.)

Ce retour de tendresse mélancolique donne à tout ce passage je ne sais quoi d'intime et de pénétrant, qui n'est pas dans l'espagnol.

921. Ce vers serait peu net, si l'on ne se souvenait que *charmes* était alors plus rapproché de son sens étymologique *carmen*, enchantement. Chimène veut dire : pour apaiser ma douleur, j'aurais eu du moins une consolation suprême. Ce sens est évident au vers 1462 de *Pompée :*

> Un grand cœur à *ses maux* applique d'autres *charmes*.

et aussi chez Racine :

> Que sais-je? à *ma douleur* je chercherai des *charmes*. (*Bajazet,* II, 5.

924. *Var.*
> Et pour mieux tourmenter mon esprit éperdu,
> Avec tant de rigueur mon astre me domine
> Qu'il me faut travailler moi-même à ta ruine. (1637-56.)

925. *Assassiner* est ici pris figurément dans un sens très hardi, mais familier au XVIIe siècle, même avec un nom de chose pour sujet. Corneille écrit : « Le bonheur m'*assassine* » (*Othon*, 222); « ce penser m'*assassine* » (*Suréna*, 1539), et ailleurs :

> Mes *ordres* n'ont encore *assassiné* personne. (*Sertorius*, III, 2.)

Car enfin n'attends pas de mon affection
De lâches sentiments pour ta punition.
De quoi qu'en ta faveur notre amour m'entretienne,
Ma générosité doit répondre à la tienne:
Tu t'es, en m'offensant, montré digne de moi;
Je me dois, par ta mort, montrer digne de toi.

D. RODRIGUE.

Ne diffère donc plus ce que l'honneur t'ordonne :
Il demande ma tête, et je te l'abandonne;
Fais-en un sacrifice à ce noble intérêt:
Le coup m'en sera doux, aussi bien que l'arrêt.
Attendre après mon crime une lente justice,
C'est reculer ta gloire autant que mon supplice;
Je mourrai trop heureux, mourant d'un coup si beau.

CHIMÈNE.

Va, je suis ta partie, et non pas ton bourreau.
Si tu m'offres ta tête, est-ce à moi de la prendre?
Je la dois attaquer, mais tu dois la défendre;
C'est d'un autre que toi qu'il me faut l'obtenir,
Et je dois te poursuivre, et non pas te punir.

927. Chimène reprend ici les paroles mêmes de Rodrigue (v. 871). Ces répétitions, cet ingénieux parallélisme de couplets et parfois de refrains sont familiers surtout aux poètes du temps qui, comme Rotrou, n'arrivent à la tragédie qu'en passant par la tragi-comédie romanesque. Voyez, dans notre édition, la dernière scène d'*Horace*. Ici, ces légères affectations passent inaperçues.

929. *De quoi que;* voyez la note du vers 819. — *Entretenir*, au figuré, avec un nom de chose pour sujet, se retrouve au vers 945. Polyeucte dit à Pauline, en empruntant ce vers :

Mais, *de quoi que pour vous notre amour m'entretienne,*
Je ne vous connais plus, si vous n'êtes chrétienne. (*Polyeucte*, 1611.)

936. Pour ces vers, voyez l'observation faite sur les vers analogues de la première scène du troisième acte.

940. *Ta partie*, terme de droit, qui revient souvent dans les *Plaideurs;* la partie adverse était la personne qui plaidait contre une autre. Il est assez rare que ce mot soit pris au figuré.

En moi seule ils n'auront que trop forte *partie*. (*Médée*, 902.)

Chimène plaide donc, et parle la langue des plaideurs, que connaissait à fond Pierre Corneille. Dans cette scène, où le sentiment est si profond et si vrai, où il semble que le cœur seul devrait parler, l'esprit intervient trop. Les amants raisonnent, et pourtant, ne cessent pas de nous toucher. C'est qu'ici le raisonnement n'est qu'un voile ingénieux de la passion, qui se défend, mais se défend mal, contre elle-même. — *Et non pas ton bourreau*, c'est-à-dire : si je plaide contre toi, je ne suis point obligée de te frapper moi-même. Ce vers est cité par Ménage dans ses *observations*, pour prouver qu'on dit *bourreau* même en parlant d'une femme.

942. *Var.* Je la dois attaquer, mais tu la dois défendre. (1648-56.)

D. RODRIGUE.

De quoi qu'en ma faveur notre amour t'entretienne,
Ta générosité doit répondre à la mienne;
Et pour venger un père emprunter d'autres bras,
Ma Chimène, crois-moi, c'est n'y répondre pas.
Ma main seule du mien a su venger l'offense,
Ta main seule du tien doit prendre la vengeance.

CHIMÈNE.

Cruel, à quel propos sur ce point t'obstiner?
Tu t'es vengé sans aide, et tu m'en veux donner!
Je suivrai ton exemple, et j'ai trop de courage
Pour souffrir qu'avec toi ma gloire se partage.
Mon père et mon honneur ne veulent rien devoir
Aux traits de ton amour, ni de ton désespoir.

D. RODRIGUE.

Rigoureux point d'honneur! Hélas! quoi que je fasse,
Ne pourrai-je à la fin obtenir cette grâce?
Au nom d'un père mort ou de notre amitié,
Punis-moi par vengeance, ou du moins par pitié.
Ton malheureux amant aura bien moins de peine
A mourir par ta main qu'à vivre avec ta haine.

CHIMÈNE.

Va, je ne te hais point.

D. RODRIGUE

Tu le dois.

CHIMÈNE.

Je ne puis.

945. *De quoi que*; voyez la note du vers 819 et celle du vers 929. — A son tour, Rodrigue reprend les expressions mêmes de Chimène pour les lui renvoyer. Ces antithèses sont trop exactement pondérées; mais on y songe à peine en un tel moment, et l'on est touché seulement de voir combien ces deux âmes sentent et pensent à l'unisson.

950. *Prendre la vengeance;* plus haut, au vers 882, nous avons vu l'article retranché dans cette locution.

959. *Notre amitié*, pour *notre amour*. Dans *Horace* (777), Sabine parle de sa « chaste *amitié* ». Racine emploie souvent aussi ce mot discret, qui semble si délicat dans la bouche d'Andromaque parlant à Pyrrhus :

Vos serments m'ont tantôt juré tant d'*amitié*. (*Andromaque*, 903.)

963. « Ces termes *tu le dois* sont équivoques; on pourrait entendre : tu dois ne me point haïr. Toutefois la passion est si belle en cet endroit que l'esprit se porte de lui-même au sens de l'auteur. » (Académie.) Il n'y a pas d'équivoque réelle, mais il est heureux que l'Académie ait compris et approuvé l'immortel *va, je ne te hais point*, exemple invariable de litote dans toutes les rhétoriques.

D. RODRIGUE.

Crains-tu si peu le blâme, et si peu les faux bruits ?
Quand on saura mon crime, et que ta flamme dure,
Que ne publieront point l'envie et l'imposture ?
Force-les au silence et, sans plus discourir,
Sauve ta renommée en me faisant mourir.

CHIMÈNE.

Elle éclate bien mieux en te laissant la vie,
Et je veux que la voix de la plus noire envie
Élève au ciel ma gloire, et plaigne mes ennuis,
Sachant que je t'adore, et que je te poursuis.
Va-t'en, ne montre plus à ma douleur extrême
Ce qu'il faut que je perde, encore que je l'aime.
Dans l'ombre de la nuit cache bien ton départ.
Si l'on te voit sortir, mon honneur court hasard :
La seule occasion qu'aura la médisance,
C'est de savoir qu'ici j'ai souffert ta présence ;
Ne lui donne point lieu d'attaquer ma vertu.

D. RODRIGUE.

Que je meure !

CHIMÈNE.

Va-t'en.

D. RODRIGUE.

A quoi te résous-tu ?

964. Chimène est bien au-dessus de ces misères, et c'est en cela qu'elle diffère de la Chimène espagnole, trop préoccupée de ne pas compromettre sa réputation.

965. *Quand on saura mon crime et que...;* construction très usilée alors :

> *Faites vous voir sa sœur et qu*'en un même flanc
> Le Ciel vous a tous deux formés d'un même sang. (*Horace*, 1193.)
>
> *Je le sais*, ma princesse, *et qu*'il vous fait la cour. (*Nicomède*, 18.)

969. *Var.* Elle éclate bien mieux en le laissant en vie (1637-52 et 55.)

On remarquera qu'en presque toute cette longue et admirable scène, les variantes sont rares et insignifiantes ; tout a été coulé d'un seul jet, et les retouches ont semblé plus que superflues, dangereuses, on serait tenté de dire sacrilèges.

971. Sur l'énergie ancienne du mot *ennui*, voyez la note du vers 448.

974. *Encore que*, pour *bien que*, tour fréquent chez les plus grands écrivains du siècle, et dont il faut regretter la disparition presque complète.

> Vous en êtes la cause, *encor qu*'innocemment. (*Polyeucte*, 1338.)
> *Encor qu*'il soit sans crime, il n'est pas innocent. (*Nicomède*, 434.)

976. *Court hasard*, est en péril ; on a déjà vu, au vers 665, *hasard* employ dans ce sens.

CHIMÈNE.

Malgré des feux si beaux qui troublent ma colère,
Je ferai mon possible à bien venger mon père;
Mais, malgré la rigueur d'un si cruel devoir,
Mon unique souhait est de ne rien pouvoir.

D. RODRIGUE.

O miracle d'amour !

CHIMÈNE.

O comble de misères !

D. RODRIGUE.

Que de maux et de pleurs nous coûteront nos pères !

CHIMÈNE.

Rodrigue, qui l'eût cru?...

D. RODRIGUE.

Chimène, qui l'eût dit?...

CHIMÈNE.

Que notre heur fût si proche et sitôt se perdît?...

D. RODRIGUE.

Et que si près du port, contre toute apparence,
Un orage si prompt brisât notre espérance?

981. *Var.* Malgré des feux si beanx qui rompent ma colère (1637-56.)

La correction est heureuse, car, ainsi que l'avait observé l'Académie, « ce verbe *rompre* s'accommode mal avec feux ».

982. *A bien venger*, pour bien venger, comme aux vers 1419 et 1680.

985. *Var* O miracle d'amonr ! — Mais comble de misères ! (1637-44.)

986. *Nos pères*. Avec quelque amertume mêlée de douceur ils se souviennent que le malheur qui les frappe a frappé des innocents, et qu'ils n'en sont point responsables. Dans la bouche de Chimène, l'expression de ce souvenir semblerait déplacée ; elle est particulièrement touchante dans la bouche de Rodrigue, qui sait son père innocent aussi et le père de Chimène seul coupable.

988. Après Vaugelas, La Bruyère (*De quelques usages*) regrettait la disparition de ce mot si français, *heur*, qui a fait *bonheur* et qui subsiste encore aujourd'hui dans la locution *heur et malheur*. On le retrouvera au vers 1035. Vers la fin du XVIIe siècle, il avait vieilli, et M. Mesnard n'en cite qu'un exemple emprunté aux *Poésies diverses* de Racine. En tout cas, il survit en ces vers qui sont dans toutes les mémoires.

990. Aristophane a employé la même métaphore d'autre façon. Dans la parabase des *Guêpes*, il se plaint de l'insuccès des *Nuées*. « Le poète n'en est pas amoindri dans l'estime des gens de goût, quoiqu'en tournant la borne et passant ses rivaux *il ait brisé son espérance* (τὴν ἐπίνοιαν ξυνέτριψεν.) »

CHIMÈNE.

Ah! mortelles douleurs!

D. RODRIGUE.

Ah ! regrets superflus!

CHIMÈNE.

Va-t'en, encore un coup, je ne t'écoute plus.

D. RODRIGUE.

Adieu : je vais traîner une mourante vie,
Tant que par ta poursuite elle me soit ravie.

CHIMÈNE.

Si j'en obtiens l'effet, je t'engage ma foi
De ne respirer pas un moment après toi.
Adieu. Sors, et surtout garde bien qu'on te voie.

ELVIRE.

Madame, quelques maux que le ciel nous envoie...

CHIMÈNE.

Ne m'importune plus, laisse-moi soupirer;

992. *Encore un coup*, locution que Corneille et même Racine emploient dans les situations les plus pathetiques. Voyez le vers 1642.

> Non, mais, *encore un coup*, ne la revoyez point. (*Polyeucte*, 403.)
> Vivez, *encore un coup*, c'est moi qui vous l'ordonne. (*Œdipe*, 775.)
> Mettons, *encore un coup*, toute la Grèce en flamme. (*Andromaque*, 1158.)
> *Encore un coup*, vivez et revenez à vous. (*Esther*, II, 7.)

993. *Une mourante vie*. Faut-il croire avec M. Géruzez que la Fontaine ait emprunté à Corneille cette expression si forte?

> On n'en voyait point d'occupés
> A chercher le soutien d'une *mourante vie*. (*Fables*, VII, 1.)

994. *Tant que*, jusqu'à ce que ; voyez la note du vers 893.

995. *Var.* Si j'en obtiens l'effet, je te donne ma foi (1627-56).

> Je puis hautement *vous engager ma foi*
> *Que* vous ne vous plaindrez du prince ni du roi. (*Suréna*, 359.)

997. *Garde que*, prends garde que, comme au vers 1685.

> Madame, il faut *garder que* quelqu'un ne nous voie. (*Médée*, 957.)

En général pourtant, *garder*, ainsi construit, n'est employé qu'à l'impératif, et suivi de *ne* :

> Mais *gardez que* Carlos *ne* me venge de vous. (*Don Sanche*, 783.)
> *Gardez qu*'une voyelle à courir trop hâtée
> *Ne* soit d'une voyelle en son chemin heurtée. (Boileau, *Art poét.*, I.)
> *Gardez que* ce départ *ne* leur soit révélé. (Racine, *Iphigénie*, IV, 10.)

Je cherche le silence et la nuit pour pleurer.

SCÈNE V.

D. DIÈGUE, *seul.*

Jamais nous ne goûtons de parfaite allégresse :
Nos plus heureux succès sont mêlés de tristesse;
Toujours quelques soucis en ces événements
Troublent la pureté de nos contentements.
Au milieu du bonheur mon âme en sent l'atteinte :
Je nage dans la joie, et je tremble de crainte.
J'ai vu mort l'ennemi qui m'avait outragé,
Et je ne saurais voir la main qui m'a vengé.
En vain je m'y travaille, et d'un soin inutile,
Tout cassé que je suis, je cours toute la ville :
Ce peu que mes vieux ans m'ont laissé de vigueur
Se consume sans fruit à chercher ce vainqueur.

1000. Sur l'ensemble de cette scène, et chez Corneille, et chez Castro, voyez l'Introduction, p. 28 et 69. Voyez aussi la page 29 sur la comparaison de la scène suivante avec la scène espagnole, si différente de ton. « Y a-t-il un lecteur, dit Voltaire, qui ne soit choqué de voir Chimène s'en aller d'un côté, Rodrigue de l'autre, et D. Diègue arriver sans les voir? Observez que, quand le cœur a été ému par les passions des deux premiers personnages, et qu'un troisième vient parler de lui-même, il touche peu, surtout quand il rompt le fil du discours. » La première observation est très juste, et peut s'appliquer à la pièce presque tout entière, car le lieu y reste presque toujours indéterminé. La seconde l'est moins peut-être, car l'arrivée de l'infante ou de don Sanche eût refroidi sans doute notre émotion; seul, don Diègue peut succéder à Rodrigue et à Chimène et soutenir l'intérêt que tout autre personnage ferait languir.

1004. *Nos contentements.* Corneille, on le sait, aime ces pluriels abstraits. Au reste, il s'est peut-être ici souvenu des vers célèbres de Lucrèce :

.... *Medio de fonte leporum*
Surgit amari aliquid, quod in ipsis floribus angat.

1009. *Se travailler à une chose*, c'est proprement s'y appliquer avec ardeur.

Plus l'esprit *s'y travaille*, et plus il s'y confond. (*Imitation*, IV, 2227.)

Soin a souvent au XVIIe siècle le sens de *souci*, préoccupation de toute espèce.

1010. Il n'y a pas chez Corneille beaucoup d'exemples de *courir* pris activement.

..... Les petits enfants, sitôt qu'on m'aperçoit,
Me courent dans la rue et me montrent du doigt. (*Suite du Menteur*, 302.)

1011. *Var.* Si peu que mes vieux ans m'ont laissé de vigueur. (1637-56.)

1012. *Var.* Se consomme sans fruit à chercher ce vainqueur. (1637-44.)

Ici, comme au vers 1634, Corneille a corrigé la forme vieillie *se consommer* pour se consumer

A toute heure, en tous lieux, dans une nuit si sombre,
Je pense l'embrasser et n'embrasse qu'une ombre ;
Et mon amour, déçu par cet objet trompeur,
Se forme des soupçons qui redoublent ma peur.
Je ne découvre point de marques de sa fuite;
Je crains du comte mort les amis et la suite;
Leur nombre m'épouvante et confond ma raison.
Rodrigue ne vit plus, ou respire en prison.
Justes cieux! me trompé-je encore à l'apparence,
Ou si je vois enfin mon unique espérance?
C'est lui, n'en doutons plus; mes vœux sont exaucés,
Ma crainte est dissipée, et mes ennuis cessés.

SCENE VI.

D. DIÈGUE, D. RODRIGUE.

D. DIÈGUE.

Rodrigue, enfin le Ciel permet que je te **voie!**

D. RODRIGUE.

Hélas!

D. DIÈGUE.

Ne mêle point de soupirs à ma joie;
Laisse-moi prendre haleine afin de te louer.
Ma valeur n'a point lieu de te désavouer :

1014. Cette attitude du père cherchant son fils à tâtons prête au sourire. Voyez l'Introduction, p. 29. Au reste, la plupart de ces traits sont dans l'espagnol (par exemple, quelques vers plus bas, l'alternative de la mort ou de la prison), mais le cadre et le sentiment diffèrent.

1022. *Ou si* était souvent construit ainsi, après une phrase interrogative :

> Avez-vous oublié que vous parlez à moi,
> *Ou si* vous présumez être déjà mon roi ? (*Rodogune*, 1286.)
>
> Tombé-je dans l'erreur, *ou si* j'en vais sortir? (*Othon*, 717.)

M. Littré prouve contre Voltaire que cette tournure a pour elle l'autorité des meilleurs écrivains.

1024. « L'Observateur a mal repris cet endroit : *cessés* est bien dit en poème pour *apaisés* ou *finis*. » (Académie.)

1026. *Var.* Hélas! c'est triomphant, mais avec peu de joie. (1638.)

Cette simple exclamation, *Hélas!* vaut mieux que ce vers languissant, et rien n'est plus dramatique que cette opposition entre la joie orgueilleuse du père et la tristesse du fils.

Tu l'as bien imitée, et ton illustre audace
Fait bien revivre en toi les héros de ma race :
C'est d'eux que tu descends, c'est de moi que tu viens :
Ton premier coup d'épée égale tous les miens,
Et d'une belle ardeur ta jeunesse animée
Par cette grande épreuve atteint ma renommée.
Appui de ma vieillesse et comble de mon heur,
Touche ces cheveux blancs à qui tu rends l'honneur ;
Viens baiser cette joue et reconnais la place
Où fut empreint l'affront que ton courage efface.

D. RODRIGUE.

L'honneur vous en est dû : je ne pouvais pas moins,
Étant sorti de vous et nourri par vos soins.
Je m'en tiens trop heureux, et mon âme est ravie
Que mon coup d'essai plaise à qui je dois la vie ;
Mais parmi vos plaisirs ne soyez point jaloux
Si je m'ose à mon tour satisfaire après vous.
Souffrez qu'en liberté mon désespoir éclate ;
Assez et trop longtemps votre discours le flatte.

1035. Sur ***heur***, voyez la note du vers 988.

1038. *Var.* Où fut jadis l'affront que ton courage efface. (1637-56.)

« L'Observateur a bien repris en ce lieu le mot de *jadis*, qui marque un temps trop éloigné. » (Académie.) C'est pour se conformer à cette juste observation que Corneille modifia son vers. Tout ce passage est d'une allure superbe, mais il faut reconnaître que l'espagnol est imité ici d'assez près.

1039. *Var.* L'honneur vous en est dû : les Cieux me sont témoins
Qu'étant sorti de vous je ne pouvais pas moins. (1637-56.)

Ici encore, le poète a obéi à l'Académie, qui avait dit : Il prend mal à propos les Cieux à témoins en ce lieu. »

1040. *Sorti*, né de vous.

Je sais qu'il vaut beaucoup, *étant sorti de vous*. (*Menteur*, 376.)

Étant sorti de vous, la chose est peu douteuse. (*Ib.*, 1502.)

Tu n'es plus gentilhomme, *étant sorti* de moi. (*Ib.*, 1516.)

Du sang dont vous *sortez* rappelez la mémoire. (Racine, *Britannicus*, 623.)

« Il y a ici dans les vers de Corneille une imitation de Malherbe, qui dit à Henri IV, en lui parlant de ses trois fils :

Votre gloire est si grande en la bouche de tous
Que toujours on dira qu'ils ne pouvaient moins faire,
Puisqu'ils avaient l'honneur d'être sortis de vous. » (M. Géruzez.

Nourri, élevé ; voyez le vers 589.

1044. *Var.* Si j'ose satisfaire à moi-même après vous. (1637-60.)

Remarquez cette construction de *me*, semblable à celle du vers 1400. Sur la locution *me satisfaire*, voyez le vers 898, et la note.

1046. *Le flatte*, essaye d'adoucir mon désespoir, de me consoler (en me glorifiant). Racine a employé très souvent ce verbe en ce sens :

Je ne me repens point de vous avoir servi;
Mais rendez-moi le bien que ce coup m'a ravi.
Mon bras, pour vous venger, armé contre ma flamme,
Par ce coup glorieux m'a privé de mon âme;
Ne me dites plus rien; pour vous j'ai tout perdu :
Ce que je vous devais, je vous l'ai bien rendu.

D. DIÈGUE.

Porte, porte plus haut le fruit de ta victoire :
Je t'ai donné la vie, et tu me rends ma gloire;
Et d'autant que l'honneur m'est plus cher que le jour,
D'autant plus maintenant je te dois de retour.
Mais d'un cœur magnanime éloigne ces faiblesses :
Nous n'avons qu'un honneur, il est tant de maîtresses!

> Dans cet embrassement, dont la douceur me *flatte*,
> Venez, et recevez l'âme de Mithridate. (*Mithridate*, 1695.)
>
> De quoi viens-tu *flatter* mon esprit désolé? (*Phèdre*, 739.)

1053. *Var.* Porte encore plus haut le fruit de ta victoire. (1637-55.)

Porte plus haut, c'est-à-dire : relève, fais mieux valoir, n'abaisse pas ainsi la gloire de ton triomphe.

> Mais *porte* lui *si haut* la douceur de régner
> Qu'à cet éclat du trône il se laisse gagner. (*Rodogune*, 93.)

Voltaire critique *porter haut* pris dans le sens *d'exalter*. Le grec 'Επὶ μεῖζον αἴρειν, le latin *altius erigere, extollere* ne peuvent-ils pas nous aider à mieux comprendre l'expression de Corneille ?

1055. Remarquez la construction *d'autant que... d'autant plus...* pour : je te dois d'autant plus de retour que... Cette tournure est rare, même chez Corneille. Bossuet a dit un peu différemment : « *D'autant plus que* les choses sont de conséquence, *d'autant plus* nous avons besoin..... » (*Serm. Quinq.* 2.)

1057. *Var.* Mais d'un si brave cœur éloigne ces faiblesses. (1637-56.)

1058. Avec quelque gaucherie, don Diègue essaye de consoler Rodrigue ; il ne réussit qu'à irriter sa douleur. Le père ne voit que l'honneur, le fils, « quitte envers l'honneur », songe à Chimène, et repousse avec indignation la seule idée d'un autre amour. C'est ainsi que, dans *Polyeucte*, Fabian dit à Sevère :

> Vous trouverez à Rome assez d'autres maîtresses (390);

et que Sévère lui répond par ce cri généreux :

> Qu'à des pensers si bas mon âme se ravale!

C'est ainsi encore que le vieil Horace, moins expert encore que don Diègue dans l'art si délicat de consoler, blesse et révolte sa fille en lui tenant un langage tout semblable :

> En la mort d'un amant, vous ne perdez qu'un homme
> Dont la perte est aisée à réparer dans Rome;
> Après cette victoire, il n'est point de Romain
> Qui ne soit glorieux de vous donner la main. (*Horace*, IV, 3.)

Enfin, chez Racine, Mithridate, jaloux de son fils Xipharès, qui est aimé de Monime, s'efforce en vain de ne plus songer qu'à son devoir :

> J'ai besoin d'un vengeur et non d'une maîtresse. (*Mithridate*, 1400.)

L'amour n'est qu'un plaisir, l'honneur est un devoir.

D. RODRIGUE.

Ah! que me dites-vous?

D. DIÈGUE.

Ce que tu dois savoir.

D. RODRIGUE.

Mon honneur offensé sur moi-même se venge,
Et vous m'osez pousser à la honte du change!
L'infamie est pareille, et suit également
Le guerrier sans courage et le perfide amant.
A ma fidélité ne faites point d'injure;
Souffrez-moi généreux sans me rendre parjure :
Mes liens sont trop forts pour être ainsi rompus;
Ma foi m'engage encor si je n'espère plus,
Et, ne pouvant quitter ni posséder Chimène,
Le trépas que je cherche est ma plus douce peine.

D. DIÈGUE.

Il n'est pas temps encor de chercher le trépas :
Ton prince et ton pays ont besoin de ton bras.
La flotte qu'on craignait, dans ce grand fleuve entrée,
Vient surprendre la ville et piller la contrée.

Mais Rodrigue, Sévère, Camille et Mithridate ne se laissent pas persuader et continuent d'aimer avec passion.

1059. *Var.* L'amour n'est qu'un plaisir, et l'honneur un devoir. (1637-56.)

« Il fallait dire : *l'amour n'est qu'un plaisir, l'honneur est un devoir;* car *n'est que* ici ne régit pas *un devoir;* autrement il semblerait que, contre son intention, il les voulût mépriser l'un et l'autre. » (Académie.) Il est piquant de voir l'Académie dicter ainsi un vers à Corneille, et Corneille l'accepter, quoique le sens du vers critiqué fût très clair.

1062. *Change* pour *changement*, surtout en amour :

> N'appelle point amour un *change* inévitable. (*Médée*, 839.)
> Quoi! vous appelez crime un *change* raisonnable. (*Horace*, 155.)

Ménage approuvait ce mot en poésie; Montaigne en avait fait usage dans la prose; mais la critique de l'Académie indique que *change* en ce sens commençait à tomber en désuétude.

1070. Ce beau couplet se termine sur une pointe de galanterie assez fade : l'amant de Chimène est aussi, comme on disait alors, « son mourant », et parle trop du trépas dont Chimène s'obstinera toujours à lui refuser la satisfaction. Mais le sentiment est si vrai dans les vers qui précèdent, que celui-ci passe inaperçu.

1073. Ce grand fleuve, c'est le Guadalquivir, l'ancien Bétis, qui précisément s'appelle en arabe *Oued-el-Kébir*, c'est-à-dire *le grand fleuve.* Il passe à Cordoue et à Séville, qui est située sur la rive gauche, à 76 kilomètres de San-Lucar de Barameda, où le fleuve se jette dans l'Océan, après un cours d'environ 400 kilomètres.

Var. Vient surprendre la ville et piller la contrée. (1637-56.)

Les Mores vont descendre, et le flux et la nuit
Dans une heure à nos murs les amènent sans bruit.
La cour est en désordre et le peuple en alarmes :
On n'entend que des cris, on ne voit que des larmes.
Dans ce malheur public mon bonheur a permis
Que j'ai trouvé chez moi cinq cents de mes amis,
Qui sachant mon affront, poussés d'un même zèle,
Se venaient tous offrir à venger ma querelle.
Tu les as prévenus; mais leurs vaillantes mains
Se tremperont bien mieux au sang des Africains.
Va marcher à leur tête où l'honneur te demande :
C'est toi que veut pour chef leur généreuse bande.

1076. « Il y a *amène* dans toutes les éditions publiées du vivant de Corneille. » (M. Marty-Laveaux.)

1080. *Que j'ai trouvé;* on écrirait aujourd'hui : que *j'aie* trouvé. — Cinq cents amis réunis par « bonheur », c'est-à-dire par hasard. L'invraisemblance remarquée par Scudéry n'est-elle pas un peu forte? Mais elle l'est moins si l'on se place au point de vue des mœurs primitives; dans la *Chronique rimée,* trois cents gentilshommes accompagnent don Diègue et son fils chez le roi; ils sont déjà cinq cents (et cinq cents *parents*) chez Castro; mais ce n'est point par hasard qu'ils se sont rencontrés à la maison de Rodrigue: Don Diègue les avait convoqués pour honorer son fils exilé. Seulement l'exil, la longue marche contre les Maures, à travers les monts Alpujarras, les combats successifs, tout cela eût gêné Corneille, que tyrannisait la règle des vingt-quatre heures.

1081. *Var.* Qui, sachant mon affront, touchés d'un même zèle. (1660.)

1082. *Var.* Venaient m'offrir leur vie à venger ma querelle. (1637-44 in-4° et 48-56.)

Var. Venaient m'offrir leur sang à venger ma querelle. (1644, in-12.)

A venger, pour venger; voyez le vers 982. « On voit bien, observe malignement Scudéry, que cette grande troupe est moins pour la querelle de Rodrigue que pour lui aider à chasser les Mores. » Cependant, au XVIIe siècle, pas plus qu'au XIe, ce rassemblement ne devait sembler impossible. Dans ses *Mémoires*, La Rochefoucauld nous apprend comment, en 1650, au lendemain de l'emprisonnement des princes, il fit « assembler toute la noblesse qui était chez lui pour les funérailles de son père », et la conduisit vers Saumur, qu'il voulait enlever. « Il y eut *sept cents* gentilshommes qui lui promirent de le suivre. » (*Mémoires*, éd. des Grands Écrivains, p. 181.)

1084. *Au sang,* dans le sang, comme aux vers 405 et 1100.— Selon M. Géruzez, c'est un souvenir éloigné des vers d'Horace (*Od.*, I, 2) :

Audiet cives acuisse ferrum,
Quo graves Persæ melius perirent.

Nous avouons ne pas trop croire à ce souvenir « éloigné », qui est plutôt une imitation libre de l'espagnol : « Ils ne diront pas que ta main a servi seulement à venger des affronts. »

1085. Dans *Cinna*, Corneille a répété presque textuellement ce vers :

Va marcher sur leurs pas où l'honneur te convie. (273.)

1086. « *Bande* ne se dit que des voleurs. » (Voltaire.) Il semble qu'en effet, dès ce siècle même, *bande* se soit dit surtout d'une troupe irrégulière, et

De ces vieux ennemis va soutenir l'abord;
Là, si tu veux mourir, trouve une belle mort;
Prends-en l'occasion, puisqu'elle t'est offerte;
Fais devoir à ton roi son salut à ta perte;
Mais reviens-en plutôt les palmes sur le front.
Ne borne pas ta gloire à venger un affront;
Porte-la plus avant : force par ta vaillance
Ce monarque au pardon et Chimène au silence.
Si tu l'aimes, apprends que revenir vainqueur
C'est l'unique moyen de regagner son cœur.
Mais le temps est trop cher pour le perdre en paroles;

M. Marty-Laveaux cite ce curieux passage du *Baron de la Crasse*, comédie de Poisson :

> C'est un comédien. — Parbleu ! voici la bande.
> — Dites *troupe*. L'on dit *bande d'Egyptiens*,
> Et *bande* offenserait tous les comédiens. (Sc. IV.)

Toutefois M. Littré prouve que *bande* s'est dit longtemps et peut se dire encore de toute espèce de troupe. Et, en effet, ce n'étaient pas des troupes irrégulières que ces vieilles bandes espagnoles dont Bossuet, dans le récit de la bataille de Rocroy, glorifie la valeur disciplinée.

1087. Au vers 1106, *abord* sera pris dans son sens propre, *action d'aborder ;* ci, il signifie *attaque*. Ce mot, dans le sens d'*arrivée*, ne tarda pas à vieillir, car, à propos du vers 349 *d'Iphigénie*, Louis Racine se demande si *abord* peut être pris dans cette acception, qu'il ne connaît plus.

1088. « Je ne prends point cette parole pour un triomphe de l'amour de la patrie sur l'amour paternel; je ne la prends plus pour ce terrible mot du premier acte : « Meurs ou tue. » Là, l'honneur ordonnait au père d'envoyer son fils à la mort ou à la vengeance ; ici, don Diègue ne croit pas que son fils coure à la mort : il court à la victoire ; il en a le pressentiment et la confiance; et s'il lui parle encore de trouver une belle mort, c'est qu'avec cette expérience du cœur humain que le vieillard a gagnée dans sa longue vie, il sait que la meilleure manière de relever le cœur de l'homme abattu par la passion, c'est d'exciter en lui une autre passion, et qu'on le distrait plus aisément qu'on ne le console. » (Saint-Marc Girardin, *Cours de litt. dram.*, I, 8.)

1093. *Var.* Pousse-la plus avant : force par ta vaillance... (1637-60.)

1094. *Var.* La justice au pardon, et Chimène au silence. (1637-56.)

1095. *Var.* Si tu l'aimes, apprends que retourner vainqueur. (1637-56.)

1097. *Chers*, précieux, Racine a beaucoup usé de cette expression :

> Les moments sont trop *chers* pour les perdre en paroles. (*Bajazet*, V, 4.)
>
> Allez, le temps est *cher*, il le faut employer. (*Mithridate*, III, 6.)
>
> Le temps est *cher*, seigneur, plus que vous ne pensez. (*Athalie*, V, 2.)
>
> ... Il faut se hâter, chaque heure nous est *chère*. (*Thébaïde*, 295.)
>
> Les moments me sont *chers*, écoutez-moi, Thésée. (*Phèdre*, V, 7.)
>
> Il faut les secourir, mais les heures sont *chères ;*
> Le temps vole. (*Esther*, I, 3.)

On voit que l'expression et la pensée sont devenues vite banales; le premier vers est une visible réminiscence du vers de Corneille. Don Diègue n'est pas un discoureur; il parle une langue énergique et brève, celle des grands vieillards

Je t'arrête en discours, et je veux que tu voles!
Viens, suis-moi, va combattre, et montrer à ton roi
Que ce qu'il perd au comte il le recouvre en toi.

cornéliens, qui n'ont pas le temps d'avoir de l'esprit et dont les paroles sont des actes.

1100. *Au comte*, dans le comte, en le perdant; sur *à* pour *dans*, voyez plus haut, vers 1084. — A la fin du troisième acte s'engage, non pas une action nouvelle, mais une action connexe à l'action principale. Aux deux premiers actes, les deux amants ont fait chacun leur devoir; au troisième, précisément parce qu'ils ont fait leur devoir, ils s'aiment et s'admirent davantage l'un l'autre. Mais un nouveau devoir s'impose à Rodrigue; il l'accomplira vaillamment, et, pour continuer à faire le sien au IVe acte, Chimène aura à rivaliser d'héroïsme avec lui, car, dans l'intervalle, son amour pour le meurtrier de son père aura grandi de toute l'admiration due au vainqueur des Maures, au libérateur de l'Espagne.

FIN DU TROISIÈME ACTE.

ACTE QUATRIÈME

SCÈNE I.

CHIMÈNE, ELVIRE.

CHIMÈNE.

N'est-ce point un faux bruit? Le sais-tu bien, Elvire?

ELVIRE.

Vous ne croiriez jamais comme chacun l'admire,
Et porte jusqu'au ciel, d'une commune voix,
De ce jeune héros les glorieux exploits.
Les Mores devant lui n'ont paru qu'à leur honte;
Leur abord fut bien prompt, leur fuite encor plus prompte.
Trois heures de combat laissent à nos guerriers
Une victoire entière et deux rois prisonniers;
La valeur de leur chef ne trouvait point d'obstacles.

CHIMÈNE.

Et la main de Rodrigue a fait tous ces miracles?

ELVIRE.

De ses nobles efforts ces deux rois sont le prix :

1101. « Ce combat n'est point étranger à la pièce; il fait, au contraire, une partie du nœud, et prépare le dénouement en affaiblissant nécessairement la poursuite de Chimène et rendant Rodrigue digne d'elle. Il fait, si je ne me trompe, souhaiter au spectateur que Chimène oublie la mort de son père en faveur de sa patrie, et qu'elle puisse enfin se donner un jour à Rodrigue. » (Voltaire.)

1106. *Leur abord*, leur descente à terre; c'est le sens propre, mais plus rare, tandis qu'au vers 1087 nous avons vu *abord* pris dans le sens d'*arrivée*. — On sourit de cette promptitude, exigée par la règle des vingt-quatre heures. Les Maures y ont mis vraiment quelque bonne volonté: trois heures de combat! C'est le cas de rappeler ici le mot de Fauriel sur les héros de Corneille, qui « travaillent à l'heure ».

1110. Chimène éprouve quelque plaisir à se faire répéter ce qu'elle sait déjà. Elle est de cœur avec Rodrigue, elle a vaincu les Maures avec lui, mais se sent presque vaincue et désarmée en même temps qu'eux.

Sa main les a vaincus, et sa main les a pris.

CHIMÈNE.

De qui peux-tu savoir ces nouvelles étranges?

ELVIRE.

Du peuple, qui partout fait sonner ses louanges,
Le nomme de sa joie et l'objet et l'auteur,
Son ange tutélaire et son libérateur.

CHIMÈNE.

Et le roi, de quel œil voit-il tant de vaillance?

ELVIRE.

Rodrigue n'ose encor paraître en sa présence;
Mais don Diègue ravi lui présente enchaînés,
Au nom de ce vainqueur, ces captifs couronnés,
Et demande pour grâce à ce généreux prince
Qu'il daigne voir la main qui sauve la province.

CHIMÈNE.

Mais n'est-il point blessé?

ELVIRE.

Je n'en ai rien appris.

1113. *Ces nouvelles étranges*, extraordinaires, merveilleuses, ces « miracles »; le sens d'étrange s'est un peu modifié et affaibli depuis; voyez la note du vers 841.

1114. *Fait sonner ses louanges*, c'est-à-dire tout à la fois, au propre, fait retentir ses éloges de toutes parts, et, figurément, exalte ses exploits, comme nous disons *faire sonner bien haut*.

Elle *fait* bien *sonner* ce grand amour de mère. (*Rodogune*, 735.)

« *Du peuple!* Voilà bien le grand Corneille, le grand poète légèrement igueur! Il entend parler le peuple à la cour même de Louis XIII et du cardinal de Richelieu. » (J. Janin, *Cours de litt. dram.*, IV.) Pure déclamation : Corneille ne fut jamais ligueur, et pour cause; il ne fut même pas frondeur, puisqu'il prit pendant la Fronde la place d'un magistrat frondeur au Parlement de Normandie. Quant au peuple, il ne pouvait l'entendre parler à la cour; le peuple, c'est ici la renommée publique.

1120. Chez Castro, c'est un de ces captifs qui fait au roi le premier récit du combat.

1122. *Var.* Qn'il daigne voir la main qni sanve sa province. (1637-56.)

La province, c'est l'État tout entier, et non pas seulement, comme on pourrait le croire, une portion du royaume Corneille emploie souvent le mot *province* en ce sens, et Rotrou écrit plus souvent encore « toute la province » pour « tout l'État »; Iphigénie dit chez lui à son père :

Vous m'avez engendrée à toute la *province*. (*Iphigénie*, IV, 5.)

Il dlt même : « nourri pour la *province* » dans le sens, plus remarquable, de élevé pour gouverner l'État

Vous changez de couleur ! Reprenez vos esprits.

CHIMÈNE.

Reprenons donc aussi ma colère affaiblie :
Pour avoir soin de lui faut-il que je m'oublie?
On le vante, on le loue, et mon cœur y consent !
Mon honneur est muet, mon devoir impuissant !
Silence, mon amour, laisse agir ma colère :
S'il a vaincu deux rois, il a tué mon père;
Ces tristes vêtements, où je lis mon malheur,
Sont les premiers effets qu'ait produit sa valeur,
Et quoi qu'on die ailleurs d'un cœur si magnanime,
Ici tous les objets me parlent de son crime.
Vous qui rendez la force à mes ressentiments,
Voiles, crêpes, habits, lugubres ornements,
Pompe que me prescrit sa première victoire,

1124. *Vos esprits*; voyez les vers 131, 383.

1126. Elle a besoin de se convaincre elle-même, et elle y fait effort. *Faut-il que je m'oublie?* que j'oublie mon devoir. Elle semblait l'oublier en effet, mais elle ne mettra que plus de courage à s'en souvenir.

1130. *Var.* S'il a vaincu les rois, il a tué mon père. (1637, in-12.)

1132. Toutes les éditions portent *qu'ait produit*, sans accord; ni Scudéry, ni l'Académie ne critiqua le manque d'accord du participe. Ce n'était pas une licence poétique, qui, d'ailleurs, ici eût été inutile, comme au vers 1188 de *Pompée*. les débats qu'ont *eu* quelques soldats, et au vers 236 de *Rodogune:* les appas qu'avait *trouvé* leur père. Dans *Cinna*, v. 174, Corneille écrivait : les misères qu'ont *enduré* nos pères; dans le *Menteur*, v. 1212, « ceux que le ciel a *joint* » rimant avec *point*. Vaugelas, Ménage, Bonhours admettaient que le participe restât indéclinable quand il était suivi d'autres mots, et spécialement quand le verbe précède son nominatif, ce qui est le cas ici. La règle ne s'établit définitivement qu'au XVIIIe siècle. M. Chassang, dans sa *Grammaire*, cite plusieurs exemples de ce défaut d'accord, empruntés, non seulement à Corneille, mais à Racine.

1133. *Die*, ancien subjonctif pour *dise*, n'est point ici amené par la rime, comme le fameux *quoi qu'on die* du sonnet de Trissotin. Corneille emploie fréquemment, dans le corps même du vers, cette forme archaïque que Vaugelas ne proscrivait pas, mais que Thomas Corneille corrigea plus tard partout où il le put.

Ma sœur, que je vous *die* une bonne nouvelle. (*Horace*, 831.)

Il est vrai pourtant qu'à cette époque *die* est le plus souvent employé à la fin du vers. M. Littré croit, qu'ainsi autorisée, cette forme peut encore être conservée dans la poésie.

Var. Et combien que pour lui tout un peuple s'anime. (1637-56.)

1137. *Var.* Pompe où m'ensevelit sa première victoire. (1637-56.)

De toutes manières, ce vers semble peu net aujourd'hui; il l'était moins au XVIIe siècle, où *pompe* signifiait toute espèce d'appareil joyeux ou lugubre, où Mme de Sévigné vantait « la plus belle, la plus magnifique, la plus triomphante *pompe* funèbre qui ait jamais été faite » (10 mars 1867), celle de M. le Prince. Il y a donc ici une sorte d'ironie amère : voilà les ornements que lui impose la première victoire de Rodrigue.

Contre ma passion soutenez bien ma gloire,
Et lorsque mon amour prendra trop de pouvoir,
Parlez à mon esprit de mon triste devoir;
Attaquez sans rien craindre une main triomphante.

ELVIRE.

Modérez ces transports, voici venir l'Infante.

SCÈNE II.

L'INFANTE, CHIMÈNE, LÉONOR, ELVIRE.

L'INFANTE.

Je ne viens pas ici consoler tes douleurs;
Je viens plutôt mêler mes soupirs à tes pleurs.

CHIMÈNE.

Prenez bien plutôt part à la commune joie,
Et goûtez le bonheur que le ciel vous envoie,
Madame : autre que moi n'a droit de soupirer.
Le péril dont Rodrigue a su nous retirer,
Et le salut public que vous rendent ses armes,
A moi seule aujourd'hui souffrent encor les larmes.
Il a sauvé la ville, il a servi son roi,
Et son bras valeureux n'est funeste qu'à moi.

1139. *Var.* Et lorsque mon amour prendra plus de pouvoir. (1637 in-12 et 44 in-4°.)

Elle se défie d'elle-même et rappelle à elle toutes ses forces.

1143 On attendait Rodrigue, on n'a que l'infante; mais l'infante n'apparait que pour permettre à Rodrigue vainqueur de revenir. Scène inutile et insipide, remarque Voltaire, car Chimène y répète avec faiblesse ce qu'elle vient de dire avec force à sa confidente. — *Consoler tes douleurs ;* on dirait plutôt aujourd'hui, te consoler dans la douleur; mais Corneille aime ces noms et surtout ces pluriels abstraits.

1144. Ne vient-elle vraiment que pour cela? En cette scène, toutes deux joueront un rôle, l'infante affectant une joie désintéressée, Chimène affectant une tristesse qu'elle a peine à soutenir.

1145. Comme beaucoup d'autres adjectifs, *commun* est souvent placé chez Corneille avant son substantif :

Vous marcherez vers Rome à *communes* enseignes. (*Sertorius*, 345.)

1147. *Autre que moi*, nul autre que moi.

Autre n'a mieux que toi soutenu cette guerre,
Autre de plus de morts n'a couvert notre terre. (*Horace*, 547.)

Comme *autre* qu'un Romain n'a pu l'assujettir,
Autre aussi qu'un Romain ne l'en doit garantir. (*Pompée*, 1415.)

1148 *Var.* Le péril dont Rodrigue a su vous retirer. (1637-56.)

1150. *Var.* A moi seule aujourd'hui permet encor les larmes. (1637-56.)

On voit que Corneille, ici comme en plusieurs autres endroits, avait d'abord fait accorder le verbe avec le dernier sujet seulement.

L'INFANTE.

Ma Chimène, il est vrai qu'il a fait des merveilles.

CHIMÈNE.

Déjà ce bruit fâcheux a frappé mes oreilles,
Et je l'entends partout publier hautement
Aussi brave guerrier que malheureux amant.

L'INFANTE.

Qu'a de fâcheux pour toi ce discours populaire?
Ce jeune Mars qu'il loue a su jadis te plaire :
Il possédait ton âme, il vivait sous tes lois,
Et vanter sa valeur, c'est honorer ton choix.

CHIMÈNE.

Chacun peut la vanter avec quelque justice;
Mais pour moi sa louange est un nouveau supplice.
On aigrit ma douleur en l'élevant si haut :
Je sens ce que je perds quand je vois ce qu'il vaut.
Ah! cruels déplaisirs à l'esprit d'une amante!
Plus j'apprends son mérite, et plus mon feu s'augmente;
Cependant mon devoir est toujours le plus fort
Et, malgré mon amour, va poursuivre sa mort.

L'INFANTE.

Hier, ce devoir te mit en une haute estime;

1153. *Des merveilles;* Chimène parlait tout à l'heure de « miracles »; mais le piquant de la situation est qu'elle se voit contrainte de laisser louer Rodrigue par l'infante seule.

1157. *Ce discours populaire*, ces propos répandus parmi le peuple. Corneille dit de même une « erreur populaire » (*Héraclius*, 279). Quant au mot *discours*, c'est là son sens propre, comme c'est le sens propre du latin *sermo*.

> Je veux que l'on soit homme, et qu'en toute rencontre
> Le fond de notre cœur dans nos *discours* se montre.
> (Molière, *Misanthr.* I, 1.)
>
> Oui, vos moindres *discours* ont des grâces secrètes.
> (Racine, *Esther*, III, 4.

1160. Il semble qu'ici la charitable infante fasse subir à Chimène un véritable interrogatoire, légèrement perfide.

1161. *Var.* J'accorde que chacun la vante avec justice. (1637 et 39-56.)

Var. J'accorde que chacun le vante avec justice. (1638.)

1165. Sur *déplaisirs*, voyez la note du vers 116. — *Esprit* est ici pris pour *cœur*, comme au vers 498.

1169. « Corneille, grand partisan de la diérèse dans les mots terminés en *ier* (bouclier, meurtrier, ouvrier, etc., fait cependant toujours *hier* d'une seule syllabe; cette quantité a été du reste la plus ordinaire jusqu'à Boileau. » (M. Marty-Laveaux.) — « Cet *hier* fait voir que la pièce dure deux jours dans Corneille. l'unité de temps n'était pas encore une règle bien reconnue. Cependant, si la querelle du Comte et sa mort arrivent la veille au soir, et si le lendemain tout

L'effort que tu te fis parut si magnanime,
Si digne d'un grand cœur, que chacun à la cour
Admirait ton courage et plaignait ton amour.
Mais croirais-tu l'avis d'une amitié fidèle?

CHIMÈNE.

Ne vous obéir pas me rendrait criminelle.

L'INFANTE.

Ce qui fut juste alors ne l'est plus aujourd'hui.
Rodrigue maintenant est notre unique appui,
L'espérance et l'amour d'un peuple qui l'adore,
Le soutien de Castille et la terreur du More.
Le Roi même est d'accord de cette vérité,
Que ton père en lui seul se voit ressuscité;
Et si tu veux enfin qu'en deux mots je m'explique,
Tu poursuis en sa mort la ruine publique.
Quoi! pour venger un père est-il jamais permis
De livrer sa patrie aux mains des ennemis?
Contre nous ta poursuite est-elle légitime,
Et, pour être punis, avons-nous part au crime?
Ce n'est pas qu'après tout tu doives épouser
Celui qu'un père mort t'obligeait d'accuser;
Je te voudrais moi-même en arracher l'envie:
Ote-lui ton amour, mais laisse-nous sa vie.

est fini à la même heure, l'unité de temps est observée. Les événements ne sont point aussi pressés qu'on l'a reproché à Corneille, et tout est assez vraisemblable. » (Voltaire.) Oui, à condition qu'on admette d'abord, avec les libertés historiques et géographiques prises par Corneille, la prompte attaque des Maures et la défaite, plus prompte encore, que Rodrigue leur inflige.

1170. On disait *se faire un effort* où nous dirions plutôt faire un effort sur soi-même :

> *Faites-vous un effort* pour lui servir d'appui. (*Polyeucte*, 1354.)
>
> Vivez, et *faites-vous un effort* généreux. (Racine, *Bérénice*, 1498.)

1174. « Ce vers, faible en lui-même, a l'inconvénient de condamner Chimène, qui ne suivra pas les conseils de l'infante. » (M. Géruzez.)

1175. *Var.* Ce qui fut bon alors ne l'est plus aujourd'hui. (1637-44.)

1178. On a vu, au vers 539, que Corneille, dans le *Cid*, écrit toujours *les Mores;* mais M. Marty-Laveaux constate qu'il écrit *les Maures* dans les *Discours* et les *Examens* ou il n'a plus le souci de la rime.

1179. *Var.* Ses faits nous ont rendu ce qu'ils nous ont ôté,
Et ton père en lui seul se voit ressuscité. (1637-56.)

1190. Les conseils intéressés de l'infante sont ici plus que suspects; ils auraient ce double résultat de sauver la vie à Rodrigue et de séparer Rodrigue de Chimène. Toute cette diplomatie est trop claire pour être dangereuse; elle produit pourtant un effet utile, puisqu'en montrant à Chimène combien il lui est

CHIMÈNE.

Ah! ce n'est pas à moi d'avoir tant de bonté;
Le devoir qui m'aigrit n'a rien de limité.
Quoique pour ce vainqueur mon amour s'intéresse,
Quoiqu'un peuple l'adore, et qu'un roi le caresse,
Qu'il soit environné des plus vaillants guerriers,
J'irai sous mes cyprès accabler ses lauriers.

L'INFANTE.

C'est générosité, quand pour venger un père
Notre devoir attaque une tête si chère;
Mais c'en est une encor d'un plus illustre rang,
Quand on donne au public les intérêts du sang.

difficile désormais de poursuivre le vainqueur des Maures, elle accroît d'avance le mérite de l'héroïne, opiniâtre jusqu'au bout dans l'accomplissement de son devoir.

1191. *Var.* Ah! Madame, souffrez qu'avecque liberté
Je pousse jusqu'au bout ma générosité.
Quoique mon cœur pour lui contre moi s'intéresse... (1637-56.)

Var. Ah! ce n'est pas à moi d'avoir cette bonté. (1660.)

1193. Voyez la note du vers 429 sur la locution *s'intéresser pour*, employée non seulement par Corneille, mais par Racine et ses contemporains, dans le sens de *prendre parti pour :*

Mon cœur, mon lâche cœur *s'intéresse pour lui.* (*Andromaque*, V, 1.)

1197. La *générosité*, nous l'avons vu par plusieurs exemples, c'est la magnanimité d'une âme bien née.

1198. *Une tête si chère;* cet hémistiche reparaîtra au vers 1726; on le retrouve aussi dans *Rodogune* (v. 784) et dans *Théodore* (v. 231). Racine a dit :

J'ignore le destin *d'une tête si chère.* (*Phèdre*, I, 1.)

M. Géruzez rappelle les vers d'Horace dont les deux poètes ont pu s'inspirer :

Quis desiderio sit pudor aut modus
Tam cari capitis ? (*Od.*, I, 24.)

On trouve dans Sophocle, plusieurs fois répété, κασίγνητον κάρα, αὐτάδελφον κάρα, φίλτατον κάρα.

1199. *Rang* est ici pris au figuré dans le sens d'*importance*.

Il cesse de devoir quand la dette est d'un *rang*
A ne point s'acquitter qu'aux dépens de leur sang. (*Pompée*, 139.)

MM. Littré et Godefroy citent Montaigne : « L'authorité de ces tesmoins n'a pas à l'adventure assez de *rang* pour nous tenir en bride. »

1200. *Donner à*, accorder, sacrifier à, comme le latin *condonare*,

Je *donne* à la nature ainsi qu'à la raison. (*Pompée*, 1792.)

Nous *donnons* quelque chose à Rome qui se plaint. (*Nicomède*, 1303.)

« Qu'ils *donnent* leurs passions, leurs querelles, leurs vengeances et leurs ambitions au bien de la France. » (Lettres missives de Henri IV, 4 mars 1592.) « Hâtons-nous de *donner* à Dieu nos ressentiments. » (Bossuet, *Sermon pour le mardi de la troisième semaine de Carême.*) « Si j'avais plus de santé, et si j'aimais assez la gloire pour lui *donner* ma paresse, je la voudrais plus générale

Non, crois-moi, c'est assez que d'éteindre ta flamme;
Il sera trop puni s'il n'est plus dans ton âme.
Que le bien du pays t'impose cette loi :
Aussi bien, que crois-tu que t'accorde le Roi?

CHIMÈNE.

Il peut me refuser, mais je ne puis me taire.

L'INFANTE.

Pense bien, ma Chimène, à ce que tu veux faire.
Adieu. Tu pourras seule y songer à loisir.

CHIMÈNE.

Après mon père mort, je n'ai point à choisir.

SCÈNE III.

D. FERNAND, D. DIÈGUE, D. ARIAS, D. RODRIGUE, D. SANCHE.

D. FERNAND.

Généreux héritier d'une illustre famille,
Qui fut toujours la gloire et l'appui de Castille,
Race de tant d'aïeux en valeur signalés,
Que l'essai de la tienne a sitôt égalés,
Pour te récompenser ma force est trop petite,
Et j'ai moins de pouvoir que tu n'as de mérite.

et plus avantageuse que celle qu'on attache aux sciences. » (Vauvenargues, *Lettre à Mirabeau.*)

1205. *Var.* Il peut me refuser, mais je ne me puis taire. (1637-56.)

1207. *Var.* Adieu : tu pourras seule y songer à loisir. (1637-60.)

1208. *Après mon père mort*, après la mort de mon père ; sur cette construction, familière à Corneille, voyez la note du vers 644, et plus loin le vers 1523 Quelques vers plus bas, Corneille dira : le pays délivré, mon sceptre affermi, les Mores défaits... ne sont point....

1209. On a déjà vu, à propos du vers 882, que Corneille et ses contemporains suppriment souvent l'article devant le nom commun ; à plus forte raison le suppriment-ils devant le nom propre. Dans ses *Poésies diverses*, Corneille écrit : « le passage *de Loire* », le « bonheur d'*Italie* », et même, au vocatif : « Rochelle », pour La Rochelle.

1211. *Race* pour *descendance;* en latin : *soboles, proles, progenies, stirps.*

Rien ne peut l'ébranler, Sanche est toujours sa *race*. (*D. Sanche*, 1706

Aman, l'impie Aman, *race* d'Amalécite. (Racine, *Esther*, 170.)

Le pays délivré d'un si rude ennemi,
Mon sceptre dans ma main par la tienne affermi,
Et les Mores défaits, avant qu'en ces alarmes
J'eusse pu donner ordre à repousser leurs armes,
Ne sont point des exploits qui laissent à ton roi
Le moyen ni l'espoir de s'acquitter vers toi.
Mais deux rois, tes captifs, feront ta récompense.
Ils t'ont nommé tous deux leur Cid en ma présence :
Puisque Cid en leur langue est autant que seigneur,
Je ne t'envierai pas ce beau titre d'honneur.
Sois désormais le Cid : qu'à ce grand nom tout cède,

217. *En ces alarmes*, en cette émotion soudaine causée par l'attaque imprévue de l'ennemi. C'est le sens vrai du mot; on disait autrefois : sonner l'alarme, ou : sonner à l'arme.

1218. *A*, pour; voyez les vers 982, 1080 et 1419. — « Le roi ne joue pas là un personnage bien respectable; il avoue qu'il n'a donné ordre à rien. » (Voltaire.)

1220. *Vers* pour *envers*, très fréquent chez Corneille, et très français.

Aujourd'hui seulement on s'acquitte *vers* eux. (*Horace*, 1153.)

Ne soyez point *vers* moi fidèles à demi. (*Héraclius*, 1062.)

Et pouvez-vous le voir sans demeurer confuse
Du crime dont *vers* moi son style vous accuse.
(Molière, *Misanthrope*, IV, 2.)

M. Littré remarque que *vers* et *envers* sont étymologiquement le même mot, que les meilleurs auteurs, Pascal, Racine, Voltaire ont employé l'un pour l'autre, et croit qu'on peut suivre, au besoin, leur exemple.

1221. *Var.* Mais deux rois, tes captifs, seront ta récompense. (1637, in-12 et 44.)

Dans Guilhem de Castro, c'est un de ces rois qui fait lui-même à la cour le second récit de la défaite des Maures, à peu près comme dans les *Perses* d'Eschyle, un messager persan annonce et glorifie la victoire des Grecs.

1222. « Corneille tire ce nom et l'origine qu'il lui donne de Guilhem de Castro :

DON SANCHO.

El mio *Cid* le ha llamado.

REY MORO.

En mi lengua es mi señor.

« *Cid*, forme vulgaire, est une corruption de *Seyid*, seigneur, du verbe *sad*, aoriste *iesid*, être maître. Tous les princes de la famille royale des Almohades et plusieur[illegible] de la famille des Almoravides portaient ce titre d'honneur. » (M. Marty[illegible].)

1223. *Est autant*, est la même chose, signifie la même chose, a le même sens, la même valeur que... « *Mancino*, si je ne me trompe bien fort, *est autant que gaucher* en français. » (Naudé, *le Mascurat*.)

1224. A notre sens, *envier* ne signifie pas ici *être jaloux de*, mais refuser C'est un latinisme très fréquent chez Corneille et chez Racine :

M'*envirez*-vous l'honneur de mourir à vos yeux? (*Nicomède*, I, 1.)

De votre lieutenant m'*envieriez*-vous le nom? (*Sertorius*, III, 2.)

Pourquoi m'*enviez*-vous l'air que vous respirez?
(Racine, *Bérénice*, IV, 5.)

Qu'il comble d'épouvante et Grenade et Tolède,
Et qu'il marque à tous ceux qui vivent sous mes lois
Et ce que tu me vaux, et ce que je te dois.

D. RODRIGUE.

Que Votre Majesté, Sire, épargne ma honte.
D'un si faible service elle fait trop de conte,
Et me force à rougir devant un si grand roi
De mériter si peu l'honneur que j'en reçoi.
Je sais trop que je dois au bien de votre empire
Et le sang qui m'anime, et l'air que je respire,
Et quand je les perdrai pour un si digne objet,
Je ferai seulement le devoir d'un sujet.

D. FERNAND.

Tous ceux que ce devoir à mon service engage
Ne s'en acquittent pas avec même courage,
Et lorsque la valeur ne va point dans l'excès,

1226. *Combler de...* est assez rarement pris dans un sens défavorable; Corneille dit pourtant *combler de malheur* (*Horace*, 1663), de douleurs (*Rodogune*, 566), et Racine *combler d'opprobre* (*Iphigénie*, 228).

Var. Qu'il devienne l'effroi de Grenade et Tolède. (1637-56.)

« Il fallait répéter le *de*, et dire : de Grenade et de Tolède. » (Académie.) On voit que Corneille a obéi à cet arrêt, pourtant discutable, surtout à l'époque où il écrivait.

1229. « Cela ne signifie rien, car *honte* n'est pas bien pour *pudeur* ou *modestie*. » (Académie.) Vaugelas écrit pourtant dans ses remarques : « *Honte* est un mot équivoque, qui veut dire la bonne ou la mauvaise honte, au lieu que *pudeur* ne signifie jamais que la *bonne honte.* »

1230. Toutes les éditions donnent l'écriture *conte*.

Var. D'un si faible service elle a fait trop de conte. (1637, in-12.)

Trop de compte, pour *trop de cas ;* elle estime trop. Voyez le vers 1513.

1234. Il est curieux de savoir comment Scudéry a jugé ce vers : « L'auteur, dit-il, *n'est pas bon anatomiste :* ce n'est point le sang qui anime, car il a besoin lui-même d'être animé par les esprits vitaux qui se forment au cœur, et dont il n'est, pour user du terme de l'art, que le véhicule. » On croirait lire le *Malade imaginaire*. Scudéry n'est pas d'accord avec Descartes qui voyait dans le sang le grand moteur. Il n'est pas plus d'accord avec l'Académie, qui dit avec bon sens : « L'Observateur n'a pas bien repris cet endroit, puisque tous les poètes ont usé de cette façon de parler, qui est belle. »

1238. *Même*, sans article, très fréquent chez Corneille et les tragiques contemporains :

Il éleva la vôtre avec *même* tendresse. (*Cinna*, 1598.)
Je devais *même* peine à des crimes semblables. (*Polyeucte*, 897.)
César éprouvera *même* sort à son tour. (*Pompée*, 589.)
Et César quelque jour aura *même* destin. (Rotrou, *Crisante*, IV, 5.)

1239. *Ne va point dans l'excès* est critiqué par Voltaire, qu'approuvent plusieurs commentateurs. *Dans l'excès* signifie pourtant *jusqu'à l'excès*, jusqu'au plus haut point : « Mme de Nesles est affligée *dans l'excès.* « (Mme de Sévigné, citée par M. Littré.) Don Fernand veut donc dire : lorsque la valeur n'est point extraordinaire,

Elle ne produit point de si rares succès.
Souffre donc qu'on te loue, et de cette victoire
Apprends-moi plus au long la véritable histoire.

D. RODRIGUE.

Sire, vous avez su qu'en ce danger pressant
Qui jeta dans la ville un effroi si puissant,
Une troupe d'amis chez mon père assemblée
Sollicita mon âme encor toute troublée...
Mais, Sire, pardonnez à ma témérité,
Si j'osai l'employer sans votre autorité :
Le péril approchait, leur brigade était prête;
Me montrant à la cour, je hasardais ma tête,
Et s'il fallait la perdre, il m'était bien plus doux

1244. *Puissant*, qui produit un grand effet :

> Je sens naître en mon âme un repentir *puissant*. (*Cinna*, 1719.)
>
> Le fer ne produit pas de si *puissants* efforts. (Racine, *Britannicus*, 1630.)

1246. « *Sollicita mon âme* seulement n'est pas assez dire; il fallait ajouter de quoi elle avait été sollicitée. » (Académie.) A quoi bon? *Solliciter* a ici un sens analogue au latin *sollicitare*, qui signifie proprement *tenter*, *séduire*, par suite : pousser en avant par l'attrait d'une proposition, d'un projet, entraîner.

> Un avantage égal pour eux me *sollicite*. (*Rodogune*, 356.)

« Mithridate avait l'art de *solliciter* les peuples. » (Montesq., *Grand. et déc.*, VII.) On comprend donc fort bien que Rodrigue veut dire : une troupe d'amis, par ses sollicitations, tenta mon âme, et me décida à partir pour combattre les Maures.

1249. « Cinq cents hommes est un trop grand nombre pour ne l'appeler que *brigade*, » écrit Scudéry, qui, toujours matamore, le prend ici de très haut avec Corneille, ignorant des choses militaires. L'Académie lui donne tort : « Le mot de *brigade* se peut prendre pour un plus grand nombre que de cinq cents. Il est vrai qu'en terme de guerre on n'appelle *brigade* que ce qui est pris d'un plus grand corps, et quelquefois on peut appeler *brigade* la moitié d'une armée, que l'on détache pour quelque effet; mais en terme de poésie on prend *brigade* pour *troupe* de quelque façon que ce soit. »

> Je sais que sa *brigade*, à peine descendue,
> Rétablit à nos yeux la bataille perdue. (*Toison d'Or*, 261.)
>
> Et partout des passants enchaînant les *brigades*. (Boileau, *Satire* VI.)

1250. *Var.* Et paraître à la cour eût hasardé ma tête,
Qu'à défendre l'État j'aimais bien mieux donner
Qu'aux plaintes de Chimène ainsi l'abandonner. (1637-56.)

Il y avait une sorte d'inconvenance dans ce dernier vers, où Rodrigue, quelques heures après l'entrevue du III[e] acte, prononce si légèrement le nom de Chimène. Corneille a dû le sentir, et il a substitué à ce sentiment vulgaire, presque indélicat, un sentiment plus généreux. Il lui eût été facile, en effet, de ne pas modifier ces vers en se conformant à l'observation de l'Académie : « On ne peut faire un substantif de *paraître* pour régir *eût hasardé*. » Mais l'Académie avait tort, et Corneille a manqué de logique, car cet excellent latinisme reparaîtra au vers 1429 :

> L'*opposer* seul à tous *serait* trop d'injustice.

De sortir de la vie en combattant pour vous.

D. FERNAND.

J'excuse ta chaleur à venger ton offense,
Et l'État défendu me parle en ta défense.
Crois que dorénavant Chimène a beau parler,
Je ne l'écoute plus que pour la consoler.
Mais poursuis.

D. RODRIGUE.

Sous moi donc cette troupe s'avance,
Et porte sur le front une mâle assurance.
Nous partîmes cinq cents, mais, par un prompt renfort,
Nous nous vîmes trois mille en arrivant au port,
Tant à nous voir marcher avec un tel visage

1252. M. Géruzez remarque que, dans la *Henriade*, chant II, Coligny reproduit à peu près ce vers lorsqu'abandonnant sa vie aux meurtriers, il ajoute :

J'eusse aimé mieux la perdre en combattant pour vous.

1253. *Var.* J'excuse ta chaleur à venger une offense. (1638.)

Ta chaleur, ta chaleureuse, ton impétueuse promptitude ; voyez la note de vers 838.

1254. C'est à peu près ce que dit le roi Tullus au jeune Horace, vainqueur et meurtrier, en l'absolvant au Ve acte d'*Horace*.

1257. Ici commence cette narration si souvent présentée comme le modèle de la narration dramatique et épique. « Toutes les expressions sont simples ; ce sont celles dont se servira tout homme qui voudra nommer les choses dont parle le Cid ; mais le Cid ne parle que des choses qui valent la peine d'être nommées toutes les circonstances nécessaires, et les circonstances nécessaires seules, c'est là ce qu'il nous montre, parce que c'est là ce qu'il a vu, ce qu'il a dû voir dans la position où il s'est placé, et ce qui nous transporte dans cette position. Voilà la poésie. » (Guizot, *Corneille et son temps*.) On a dit que le grand Condé ne devait pas raconter autrement la bataille de Rocroy. « Il y a de magnifiques bulletins parmi les bulletins de la Grande Armée ; il n'y a pas de récit plus noble plus simple, plus complet, et surtout plus modeste que le récit du Cid. » (J. Janin.)

1259. Ce sont les cinq cents amis dont lui a parlé don Diègue à la fin du troisième acte. — « Voltaire remarque que l'Académie n'a point repris cet endroit, qui consiste à substituer un aoriste au simple passé. Néanmoins il n'ose justifier Corneille, et se contente de dire : « Plût à Dieu que cette licence fût permise en poésie ! » Depuis lors, les grammairiens, sans se montrer aussi rigoureux, ont tous supposé que le parfait défini répond essentiellement à un certain période nécessairement terminé, que ce période soit un jour, une semaine, un mois, une année, un siècle. » (M. Marty-Laveaux.)

1261. *A nous voir*, en nous voyant ; cette construction de *à* en ce sens s'est déjà présentée aux vers 5, 78, 327, 434. Corneille avait écrit d'abord :

Tant à nous voir marcher en si bon équipage. (1637-56.)

Mais ici encore Scudéry avait fait parade, aux dépens de Corneille, de sa compétence spéciale dans l'art militaire : « C'est encore parler de la guerre en bon bourgeois qui va à la garde ; au lieu de ce vilain mot *d'équipage*, qui ne vaut rien là, il fallait dire : en si bon ordre. » — « L'Observateur a eu raison de dire qu'il eût été mieux de mettre *en bon ordre*, car ils allaient au combat et non pas en voyage ; mais il a tort de dire que le mot *équipage* soit vilain. » (Académie.) La

Les plus épouvantés reprenaient de courage!
J'en cache les deux tiers, aussitôt qu'arrivés.
Dans le fond des vaisseaux qui lors furent trouvés;
Le reste, dont le nombre augmentait à toute heure,
Brûlant d'impatience autour de moi demeure,
Se couche contre terre, et, sans faire aucun bruit,
Passe une bonne part d'une si belle nuit.
Par mon commandement la garde en fait de même,
Et se tenant cachée, aide à mon stratagème,
Et je feins hardiment d'avoir reçu de vous
L'ordre qu'on me voit suivre et que je donne à tous.
  Cette obscure clarté qui tombe des étoiles

critique de l'Académie peut sembler bizarre, et l'on trouverait aisément au xvie siècle des exemples *d'équipage* pris en ce sens; mais ces exemples sont rares au xviie siècle et le sens du mot s'est modifié depuis.

> Elle est prête à partir sans plus grand *équipage*. (*Nicomède*, 527,)

1262. *Var.* Les plus épouvantés reprenaient *le* courage! (1638, 39 et 44 in-4°.)

Var. Les plus épouvantés reprenaient *du* courage! (1644, in-12.)

1263. *Aussitôt qu'arrivés.* « Cette façon de parler n'est pas française; il fallait dire *aussitôt qu'ils furent arrivés*, ou: ils furent cachés aussitôt qu'arrivés. » (Académie.) « *Aussitôt qu'arrivés* est bien plus fort, plus énergique, plus beau en poésie que cette expression, aussi languissante que régulière, *aussitôt qu'ils furent arrivés.* » (Voltaire.) Voltaire a raison, et cependant l'usage lui a donné tort et la vive tournure qu'il approuve est tombée en désuétude. Corneille l'avait plusieurs fois employée dans ses premières comédies; après le *Cid*, il ne l'employa plus qu'une fois:

> Et par cette action dans l'autre confondue
> Recouvrera ma gloire *aussitôt que perdue*. (*Cinna*, 1066.)

1264. *Lors* pour *alors;* ce mot n'est plus guère employé que s'il est suivi de *que*, ou dans les locutions: dès lors, pour lors, lors de... C'était la règle posée par Vaugelas, mais Corneille et ses contemporains employaient *lors* pour *alors*, sans le faire suivre de *que :*

> Combien nos déplaisirs parurent *lors* extrêmes! (*Horace*, 179.)
>
> Je vous conterai *lors* tout ce que j'aurai fait. (*Menteur*, 1304.)

1270. *Var.* Et, se tenant cachée, aide mon stratagème. (1637 in-12.)

Corneille a préféré *aider à*, locution familière à tous les écrivains de son temps.

> . . . . Lui-même
> Se livre entre mes mains, *aide à mon stratagème*. (*Héraclius*, 484.)
>
> Le meuble et l'équipage *aidaient* bien *à* la chose.
> (La Fontaine, *Fables*, VII, 15.)

1273. « Cette *obscure clarté* rappelle, par voie de contraste, les *ténèbres visibles* si admirées dans Milton. » (M. Géruzez.) Elle rappelle aussi le *lux maligna* des poètes anciens, et le vers de Virgile:

> *Quale per incertam lunam, sub luce maligna.*

Préoccupé avant tout de peindre l'intérieur de l'âme, Corneille n'a pas souvent de ces traits qui peignent la nature extérieure; encore ne se les permet-il, comme ici, que lorsqu'ils font corps avec le récit et le drame. Ses contemporains

Enfin avec le flux nous fait voir trente voiles;
L'onde s'enfle dessous, et d'un commun effort
Les Mores et la mer montent jusques au port.
On les laisse passer; tout leur paraît tranquille:
Point de soldats au port, point aux murs de la ville.
Notre profond silence abusant leurs esprits,
Ils n'osent plus douter de nous avoir surpris.
Ils abordent sans peur, ils ancrent, ils descendent,
Et courent se livrer aux mains qui les attendent.
Nous nous levons alors, et tous en même temps
Poussons jusques au ciel mille cris éclatants.
Les nôtres à ces cris de nos vaisseaux répondent;
Ils paraissent armés, les Mores se confondent,
L'épouvante les prend à demi descendus;
Avant que de combattre, ils s'estiment perdus.

en usaient davantage, et parfois en abusaient. Rotrou, par exemple, sans atteindre jamais à cette forte précision, multiplie les descriptions de la nuit:

> Le ciel laisse à nos yeux paraître les étoiles :
> Le soleil est dans l'onde et la nuit tend ses voiles. (*Célimène*, V, 4.)
>
> Jamais cet horizon ne se vit plus en paix;
> Jamais le ciel ne prit un bandeau plus épais :
> Je n'entends aucun bruit, la lune est endormie.
> (*Occasions perdues*, III, 2.)
>
> Dieux ! que le ciel ce soir couvre d'un voile obscur
> Le lambris étoilé de sa voûte d'azur ! (*Deux pucelles*, I, 1.)

1274. *Var.* Enfin avec le flux nous fit voir trente voiles.
L'onde s'enflait dessous, et d'un commun effort
Les Mores et la mer entrèrent dans le port (1637-60).

1280. *Ils n'osent plus douter*, alliance de mots remarquable, car *douter* implique d'ordinaire une crainte ou tout au moins une hésitation, une incertitude.

1281. « Corneille nous apprend qu'*ils ancrent*, tout comme l'eût fait un marinier de Rouen, racontant un événement du même genre. » (M. Marty-Laveaux.) Il est vrai que le poète (c'est là un des traits distinctifs de sa langue) aime à employer le mot propre; mais *ancrer* est un fort vieux mot, très français, qu'on trouve souvent même chez les prosateurs, de Joinville à d'Aubigné.

1283. « On peut dire de ce mouvement, de ce beau récit impétueux, ce que Ciceron disait de pareils récits de Thucydide : *Canit bellicum.* C'est le chant du clairon. » (Sainte-Beuve, *Nouveaux lundis*, VII.)

1285. *Var.* Les nôtres au signal de nos vaisseaux répondent. (1637-56.)

« Ce vers est si mal rangé qu'on ne sait si c'est le signal des vaisseaux, ou si des vaisseaux on répond au signal. » (Académie.) C'est pour faire disparaître cette amphibologie que Corneille s'est corrigé.

1286. *Se confondent*, se mêlent en désordre. « Turenne meurt, tout *se confond*. » (Fléchier, *Oraison funèbre de Turenne*.) *Se confondre* se dit donc, au propre, du désordre matériel que la brusque apparition des Espagnols embusqués jette parmi les Maures, et peut-être aussi, au figuré, du trouble moral qui les égare.

1288. *Avant que de combattre* pour *avant de combattre*. Au vers 1334, Corneille écrira, au contraire, *avant que sortir*, et c'est cette tournure, plus commode, qu'il emploie de préférence. Voyez notre édition de *Polyeucte* (815 et 1373), du *Menteur* (422, 585), de *Cinna* (829).

Ils couraient au pillage et rencontrent la guerre;
Nous les pressons sur l'eau, nous les pressons sur terre,
Et nous faisons courir des ruisseaux de leur sang,
Avant qu'aucun résiste ou reprenne son rang.
Mais bientôt, malgré nous, leurs princes les rallient;
Leur courage renaît et leurs terreurs s'oublient :
La honte de mourir sans avoir combattu
Arrête leur désordre et leur rend leur vertu.
Contre nous de pied ferme ils tirent leurs alfanges,
De notre sang au leur font d'horribles mélanges,
Et la terre, et le fleuve, et leur flotte, et le port,
Sont des champs de carnage où triomphe la mort.
O combien d'actions, combien d'exploits célèbres
Sont demeurés sans gloire au milieu des ténèbres,
Où chacun, seul témoin des grands coups qu'il donnait,
Ne pouvait discerner où le sort inclinait!
J'allais de tous côtés encourager les nôtres,

1291. *Courir* pour *couler;* Corneille dira plus tard :

> Cette affreuse sueur qui *court* sur son visage. (*Rodogune*, 1808.)

1294. *S'oublient*, sens passif, *sont oubliées.*

1296. *Var.* Rétablit leur désordre et leur rend leur vertu. (1637-56.)

Corneille a modifié ce vers sur l'observation de l'Académie : « On ne dit point *rétablir le désordre,* mais bien *rétablir l'ordre.* » *Leur vertu*, leur courage, sens latin ; voyez le vers 399.

1297. *Var.* Contre nous de pied ferme ils tirent leurs épées;
Des plus braves soldats les trames sont coupées. (1637-63.)

Comme on le voit, c'est seulement à partir de 1664 que Corneille substitua *alfanges* (de l'espagnol *alfanje*) à *épées.* M. Géruzez se trompe tout à fait sur ce point. Vingt-cinq vers plus bas, Corneille dira que les Maures ont « le cimeterre au poing » : il ne saurait donc y avoir, ainsi que le remarque M. Marty-Laveaux, aucun doute sur le sens du mot, bien que les comédiens, pour l'éviter, adoptent la leçon primitive. « Voltaire voulant employer ce mot dans l'*Orphelin de la Chine* (I, 3) :

> De nos honteux soldats les alfanges errantes
> A genoux ont jeté leurs armes impuissantes,

a commis une méprise que La Harpe a relevée : *alfange* est un vieux mot tiré de l'arabe, qui signifie *épée.* Voltaire, curieux apparemment de faire usage de ce mot étranger, parce qu'il est sonore, l'a détourné de son acception, et l'a employé pour *phalange, bataillon.* Il valait mieux ne pas s'en servir. » (M. Godefroy, *Lexique de Corneille.*)

1298. *Au leur*, avec le leur.

> Pourvu qu'*à* moins de sang nous voulions l'apaiser. (*Horace*, 305.)
> Vous marcherez vers Rome *à* communes enseignes. (*Sertorius* 345.)

1300. *Var.* Sont les champs de carnage où triomphe la mort. (1664 in-4°.)

1302. *Var.* Furent ensevelis dans l'horreur des ténèbres. (1637-56.)

1304. *Où le sort inclinait,* de quel côté penchait la fortune ; le latin *inclinare* a ce sens neutre.

Faire avancer les uns, et soutenir les autres.
Ranger ceux qui venaient, les pousser à leur tour,
Et ne l'ai pu savoir jusques au point du jour.
Mais enfin sa clarté montre notre avantage;
Le More voit sa perte et perd soudain courage,
Et voyant un renfort qui nous vient secourir,
L'ardeur de vaincre cède à la peur de mourir.
Ils gagnent leurs vaisseaux, ils en coupent les câbles,
Poussent jusques aux cieux des cris épouvantables,
Font retraite en tumulte, et sans considérer
Si leurs rois avec eux peuvent se retirer.
Pour souffrir ce devoir leur frayeur est trop forte :
Le flux les apporta, le reflux les remporte,
Cependant que leurs rois, engagés parmi nous,
Et quelque peu des leurs, tous percés de nos coups,

1308. *Var.* Et n'eu pus rien savoir jusques au point du jour.
Mais enfin sa clarté montra notre avantage :
Le More vit sa perte, et perdit le courage,
Et, voyant un renfort qui nous vint secourir,
Changea l'ardeur de vaincre à la peur de mourir. (1637-56.)

1313. Toutes les éditions, dit M. Marty-Laveaux, portent *chables*, excepté celles de 1644 in-12 et de 1660-64, qui donnent *câbles*. La forme *chable* était alors fort usitée, et Ménage, dans ses *Observations* évitait prudemment de se prononcer entre les deux écritures : « On peut dire l'un et l'autre, écrivait-il : *chable* me semble plus français et *câble* plus élégant. »

1314. *Var.* Nous laissent pour adieux des cris épouvantables. (1637-55.)

« On ne dit point *laisser un adieu*, ni *laisser des cris*, mais bien *dire adieu* et *jeter des cris*, outre que les vaincus ne disent jamais adieu aux vainqueurs ». (Académie.) — « Les personnes qui étudieront Corneille apercevront combien de locutions neuves et heureuses Racine emprunta de son vieux langage et sut rajeunir sous sa plume subtile. On trouve de lui ce vers :

Qu'il n'ait, en expirant, que ses cris pour adieux. (*Bajazet*, IV, 5.)

L'auteur du *Cid* avait dit auparavant :

Nous laissant pour adieux des cris épouvantables.

Un grand corps littéraire ayant dogmatiquement décidé que des cris n'étaient pas des adieux et Corneille s'étant rendu à ce jugement, on assure que Racine, dirigé par un meilleur goût, s'écria : « Puisque l'Académie condamne ce vers, et que Corneille le rejette, je le prends. » (Lemercier, *Cours analytique de littérature générale*.) L'anecdote est des moins vraisemblables, mais le regret exprimé par Lemercier est fondé.

1316. *Var.* Si leurs rois avec eux ont pu se retirer.
Ainsi leur devoir cède à la frayeur trop forte. (1637-56.)

1318. *Var.* Le flux les apporta, le reflux les emporte. (1637 in-12 et 44 in-4.)

1319. *Cependant que* pour *pendant que* a été condamné par Vaugelas ; mais Corneille n'a jamais renoncé à cette tournure; voyez nos éditions de *Polyeucte* (365), *Pompée* (179), le *Menteur* (283). Comme l'observe M. Littré, *cependant que* ne se dit plus qu'en poésie.

1320. *Var.* Et quelque peu des leurs, tous chargés de nos coups. (1638.)

Disputent vaillamment et vendent bien leur vie.
A se rendre moi-même en vain je les convie :
Le cimeterre au poing ils ne m'écoutent pas;
Mais voyant à leurs pieds tomber tous leurs soldats,
Et que seuls désormais en vain ils se défendent,
Ils demandent le chef : je me nomme, ils se rendent.
Je vous les envoyai tous deux en même temps,
Et le combat cessa, faute de combattants.
C'est de cette façon que, pour votre service...

SCÈNE IV.

D. FERNAND, D. DIÈGUE, D. RODRIGUE, D. ARIAS, D. SANCHE, D. ALONSE.

D. ALONSE.

Sire, Chimène vient vous demander justice.

D. FERNAND.

La fâcheuse nouvelle et l'importun devoir!
Va, je ne la veux pas obliger à te voir.
Pour tous remercîments il faut que je te chasse;
Mais avant que sortir, viens, que ton roi t'embrasse.

(D. Rodrigue rentre.)

1325. *Voyant tomber leurs soldats... et que,* changement de tournure fréquent chez Corneille.

1328. Ce vers est devenu proverbe, et Mme de Sévigné en fait souvent l'application dans ses lettres; voyez l'Introduction, p. 126. — En jugeant cet admirable récit épique, Sainte-Beuve montre combien il est supérieur au récit de Théramène dans *Phèdre* : la rhétorique n'y paraît pas.

1330. C'est la seconde et dernière démarche de Chimène; il y en a trois chez Castro. Après un tel exploit, celle-ci a dû coûter beaucoup à la Chimène française, qui admire Rodrigue autant qu'elle l'aime. Voilà par où cette intervention nouvelle est encore dramatique; mais on est rassuré d'avance sur l'issue. « Dès ce moment, dit Voltaire, Rodrigue ne peut plus être puni, toutes les poursuites de Chimène paraissent surabondantes. Elle est donc si loin de manquer aux bienséances, comme on le lui a reproché, qu'au contraire elle va au delà de son devoir en demandant la mort d'un homme devenu nécessaire à l'État. » Mais elle s'est fait de son devoir une si haute idée qu'on lui pardonne et qu'on l'approuve d'en exagérer la rigueur.

1331. De l'épopée on retombe dans la tragi-comédie ; le contraste est piquant entre la mâle resolution de Rodrigue et les hésitations embarrassées du roi, à qui l'on rappelle son devoir alors qu'il voudrait l'oublier.

1334. *Avant que sortir.* Au vers 1288, Corneille avait dit *avant que de combattre.* Corneille emploie indifferemment les deux tournures, mais de préférence la première; toutes deux, d'ailleurs, étaient jugées alors plus correctes qu'*avant de* suivi de l'infinitif.

D. DIÈGUE.

Chimène le poursuit, et voudrait le sauver.

D. FERNAND.

On m'a dit qu'elle l'aime et je vais l'éprouver.
Montrez un œil plus triste.

SCÈNE V.

D. FERNAND, D. DIÈGUE, D. ARIAS, D. SANCHE, D. ALONSE, CHIMÈNE, ELVIRE.

D. FERNAND.

Enfin soyez contente,
Chimène, le succès répond à votre attente :
Si de nos ennemis Rodrigue a le dessus,
Il est mort à nos yeux des coups qu'il a reçus ;
Rendez grâces au ciel qui vous en a vengée.

(*A D. Diègue.*)

Voyez comme déjà sa couleur est changée.

D. DIÈGUE.

Mais voyez qu'elle pâme, et d'un amour parfait

> *Avant qu'*offrir des vœux, je reçois des refus. (*Polyeucte*, IV, 6.)
> *Avant que* l'accepter je voudrais le connaître. (*Menteur*, II, 2.)
> Mais *avant que* partir, je me ferai justice. (Racine, *Mithridate*, III, 1.)
> *Avant que* nous lier, il faut mieux nous connaître.
> (Molière, *Misanthr.*, II, 2.)

On disait même *avant faire*, et, comme Saint-Simon, *avant partir*.

1336. *Var.* On me dit qu'elle l'aime et je vais l'éprouver. (1637 in-12.)

1337. *Var.* Contrefaites le triste. (1637-66.)

Après Scudéry, l'Académie avait critiqué cette expression : « Elle est basse dans la bouche du Roi. » C'est pour cette raison sans doute que Corneille l'a modifiée. Mais la situation et le ton restent tragi-comiques, plutôt que tragiques, comme l'artifice même dont le roi fait usage.

1339. « Quand un homme est mort, on ne peut dire qu'*il a* le dessus des ennemis, mais bien : *il a eu.* » (Académie). Voltaire blâme la tournure *avoir le dessus* comme « trop populaire ». C'est être bien délicat. *Avoir le dessus de* est et était déjà au temps de Corneille moins usité qu'*avoir le dessus sur ;* on n'en trouve que de rares exemples :

> Comme le vrai mérite a ses prérogatives
> Qui *prennent le dessus des* haines les plus vives. (*Sertorius*, III, 2.)

1342. *Sa couleur*, son teint ; voyez le vers 667.
1343. Quoi qu'en dise Voltaire, on pouvait et l'on peut encore employer *pâmer*

Dans cette pâmoison, Sire, admirez l'effet :
Sa douleur a trahi les secrets de son âme
Et ne vous permet plus de douter de sa flamme.

CHIMÈNE.

Quoi! Rodrigue est donc mort?

D. FERNAND.

Non, non, il voit le jour,
Et te conserve encore un immuable amour :
Calme cette douleur qui pour lui s'intéresse.

CHIMÈNE.

Sire, on pâme de joie ainsi que de tristesse :
Un excès de plaisir nous rend tous languissants,
Et quand il surprend l'âme, il accable les sens.

D. FERNAND.

Tu veux qu'en ta faveur nous croyions l'impossible ?
Chimène, ta douleur a paru trop visible.

CHIMÈNE.

Eh bien! Sire, ajoutez ce comble à mon malheur,
Nommez ma pâmoison l'effet de ma douleur :

neutralement pour *se pâmer*. L'Académie, remarque M. Marty-Laveaux, admettait alors déjà et admet aujourd'hui les deux expressions dans son dictionnaire. M. Littré cite Descartes (*Pass.* 211) : « Ils ne peuvent s'empêcher de *pâmer* ou de pleurer. »

1348. *Un immuable amour,* expression toute faite qui s'employait couramment dans le langage de la galanterie, qu'on trouvait déjà dans *Médée* (v. 368) et qu'on retrouvera au vers 1469 du *Cid*. M. Jules Simon, ne voyant que l'émotion vraie, remarque que les sentiments de ces personnages sont immortels comme eux.

1349. *S'intéresser pour*; voyez le vers 75.

Var. Tu le posséderas, reprends ton allégresse (1637-56).

Il était au moins singulier de parler d'*allégresse* à Chimène en de pareilles circonstances.

1350. Chimène a de l'esprit et reconquiert bien vite son sang-froid ; ici elle va plaider encore, et l'on sait qu'elle plaide bien, trop bien peut-être.

1351. *Tous languissants ;* voyez le vers 347, sur *tout* accordé devant un adjectif ou un participe, au lieu d'être employé comme adverbe et invariable : *tous* rois que nous sommes (*Androm.* I, 2), *tous* entiers, etc. Ménage combattait au XVIIe siècle la règle de *tout* adverbe invariable, établie par Vaugelas, et aujourd'hui admise.

1354. *Var.* Ta tristesse, Chimène, a paru trop visible.
— Eh bien, Sire, ajoutez ce comble à mes malheurs,
Nommez ma pâmoison l'effet de mes douleurs. (1637-56.)

Un juste déplaisir à ce point m'a réduite.
Son trépas dérobait sa tête à ma poursuite;
S'il meurt des coups reçus pour le bien du pays,
Ma vengeance est perdue, et mes desseins trahis;
Une si belle fin m'est trop injurieuse.
Je demande sa mort, mais non pas glorieuse,
Non pas dans un éclat qui l'élève si haut,
Non pas au lit d'honneur, mais sur un échafaud.
Qu'il meure pour mon père, et non pour la patrie;
Que son nom soit taché, sa mémoire flétrie.
Mourir pour le pays n'est pas un triste sort,
C'est s'immortaliser par une belle mort.
J'aime donc sa victoire, et je le puis sans crime;
Elle assure l'État et me rend ma victime,
Mais noble, mais fameuse entre tous les guerriers,
Le chef, au lieu de fleurs, couronné de lauriers;
Et pour dire en un mot ce que j'en considère,
Digne d'être immolée aux mânes de mon père...
Hélas, à quel espoir me laissé-je emporter!

1357. Sur le sens si affaibli du mot *déplaisir*, voyez la note du vers 116.
1361. *M'est trop injurieuse*, me fait trop de tort, en le dérobant au châtiment que je réclame pour lui. *Injurieux* a ici le sens latin d'*injuste*, contre le droit; Rodrigue n'a pas droit à une mort si glorieuse.

. . . . L'ordre des cieux
En me la refusant *m'est trop injurieux*. (*Polyeucte*, 1394.)

1364. *Au lit d'honneur*, au champ d'honneur, en combattant :

Cet amant fortuné, ce prodige en bonheur
Pour dernier avantage est mort *au lit d'honneur*. (Tristan, *Panthée*, V, 1)

1368. Corneille dira bientôt dans *Horace* (II. 3) :

Mourir pour le pays est un si digne sort
Qu'on briguerait en foule une si belle mort.

et dans *Œdipe* (II, 3) :

Mourir pour sa patrie est un sort plein d'appas
Pour quiconque à des fers préfère le trépas.

Avant lui le vieux tragique Garnier, le Corneille du XVI[e] siècle, avait dit :

Qui meurt pour le pays vit éternellement. (*Porcie.*)

1370. *Elle assure*, elle fortifie, affermit l'État.

Le grand nom de Pompée *assure* sa conquête. (Racine, *Mithridate*, 784.

1372. Sur *chef* pour *tête*, voyez la note du vers 572.
1375. *A quel espoir*, par quel espoir.

Il soupçonne aussitôt son manquement de foi,
Et se laisse surprendre *à* quelque peu d'effroi. (*Pompée*, 464.)

Corneille dit de même : « Se laissant ravir *à* l'amour » (*Horace*, 59); « se laissant toucher *à* vos bontés » (*Cinna*, 1216), et Racine :

Je me laissai conduire *à* cet aimable guide. (*Iphigénie*, II, 1.)

Rodrigue de ma part n'a rien à redouter.
Que pourraient contre lui des larmes qu'on méprise?
Pour lui tout votre empire est un lieu de franchise;
Là, sous votre pouvoir, tout lui devient permis;
Il triomphe de moi comme des ennemis,
Dans leur sang répandu la justice étouffée
Aux crimes du vainqueur sert d'un nouveau trophée :
Nous en croissons la pompe, et le mépris des lois
Nous fait suivre son char au milieu de deux rois.

D. FERNAND.

Ma fille, ces transports ont trop de violence :
Quand on rend la justice, on met tout en balance.
On a tué ton père: il était l'agresseur;
Et la même équité m'ordonne la douceur.
Avant que d'accuser ce que j'en fais paraître,
Consulte bien ton cœur : Rodrigue en est le maître,
Et ta flamme en secret rend grâces à ton roi
Dont la faveur conserve un tel amant pour toi.

CHIMÈNE.

Pour moi! mon ennemi! l'objet de ma colère!
L'auteur de mes malheurs! l'assassin de mon père!
De ma juste poursuite on fait si peu de cas
Qu'on me croit obliger en ne m'écoutant pas!

A quel affreux dessein vous laissez-vous tenter? (*Phèdre*, I, 5.)

« Ne vous laissez donc pas abattre *à* la fortune. » (Pascal, *Lettre à Mlle de Roannez.*)

1378. *Un lieu de franchise*, c'était proprement un lieu où les criminels jouissaient du droit d'asile. En plusieurs autres passages, Corneille emploie *franchise* pour *liberté :*

Cesse de soupirer, Rome, pour ta *franchise*. (*Cinna*, 1221.)

1381. *Var.* Dans leur san[illegible] répandu la justice étouffée (1637, 39 et 48-56).

1382. *Sert d'un nouv[illegible] trophée ;* nous dirions plutôt : sert de nouveau trophée.

La paix n'y sert souvent que d'*un* amusement. (*Rodogune*, 314.)

Cependant Corneille emploie aussi l'autre tournure, comme on l'a vu au v. 159 : « *Ce choix sert de preuve.* »

1383. Sur *croître* employé activement, voyez la note du vers 740.

1386. *On met tout en balance*, on pèse tout, sens assez rare. *Mettre en balance* veut dire souvent, chez Corneille même, *mettre en suspens*. Dans un sens analogue à celui de ce vers, on dit *mettre dans la balance* pour *mettre en parallèle :*

Que Rome avec ses lois *mette dans la balance*
Tant de pleurs, tant d'amour, tant de persévérance.
(Racine, *Bérénice*, 1011.)

1388. *La même équité*. l'équité même; voyez la note du vers 309.

Puisque vous refusez la justice à mes larmes,
Sire, permettez-moi de recourir aux armes;
C'est par là seulement qu'il a su m'outrager,
Et c'est aussi par là que je me dois venger.
A tous vos cavaliers je demande sa tête :
Oui, qu'un d'eux me l'apporte, et je suis sa conquête ;
Qu'ils le combattent, Sire, et, le combat fini,
J'épouse le vainqueur, si Rodrigue est puni.
Sous votre autorité souffrez qu'on le publie.

D. FERNAND.

Cette vieille coutume, en ces lieux établie,
Sous couleur de punir un injuste attentat,
Des meilleurs combattants affaiblit un État.
Souvent de cet abus le succès déplorable
Opprime l'innocent et soutient le coupable :
J'en dispense Rodrigue : il m'est trop précieux
Pour l'exposer aux coups d'un sort capricieux,
Et quoi qu'ait pu commettre un cœur si magnanime,
Les Mores, en fuyant, ont emporté son crime.

D. DIÈGUE.

Quoi, Sire! pour lui seul vous renversez des lois
Qu'a vu toute la cour observer tant de fois!
Que croira votre peuple et que dira l'envie,

1400. On verra au vers 1644 une construction de *me* toute semblable.

1401. *Var.* A tous vos chevaliers je demande sa tête. (1637, in-4°, 39 et 44.)

Sur *cavalier* et *chevalier*, voyez la note du vers 82. — Chimène s'irrite qu'on ne prenne point au sérieux sa réclamation, s'exalte peu à peu, et arrive peut-être à se croire sincère elle-même, dans son désir de persuader sa sincérité aux autres. Elle demande ici le jugement de Dieu, mais on sent qu'elle parle moins en femme du moyen âge qu'en héroïne du temps de Louis XIII.

1407. *Sous couleur,* sous prétexte : chez Corneille comme chez Racine, une *couleur,* c'est une vaine raison et parfois un mensonge spécieux. Corneille dit aussi, en ce sens, *sous une autre couleur*. (*Sertorius*, I, 2.)

1408. *Affaiblit de*, affaiblit un État en lui faisant perdre ses meilleurs combattants; dans son *Lexique de Corneille*, M. Godefroy cite des exemples de cette ancienne locution, empruntés à l'épopée d'Ogier le Danois et aux *Mémoires* de Martin du Bellay.

1409. *Le succès*, le résultat; voyez la note du vers 71.

1410. Lui aussi, le roi parle ici en roi moderne, un peu sceptique. Au fond, tout ce qu'il dit des jugements de Dieu peut s'appliquer aux duels, et s'y appliquait peut-être dans la pensée de Corneille.

1414. « Ce vers, d'une surprenante beauté, a quelque analogie avec ce passage de Florus : « *Virtus parricidam abstulit.* » (M. Géruzez.) — « Après avoir longtemps parlé comme un bailli, ce roi, tout d'un coup, s'exprime en roi. » (Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis*, VII.) M. de Bornier voit dans ce seul vers toute une politique, qui prend pour règle l'intérêt supérieur de l'État. (*La politique dans Corneille.*) Nous avouons n'y point voir tant de choses.

Si sous votre défense il ménage sa vie,
Et s'en fait un prétexte à ne paraître pas
Où tous les gens d'honneur cherchent un beau trépas?
De pareilles faveurs terniraient trop sa gloire :
Qu'il goûte sans rougir les fruits de sa victoire.
Le Comte eut de l'audace, il l'en a su punir :
Il l'a fait en brave homme et le doit maintenir.

D. FERNAND.

Puisque vous le voulez, j'accorde qu'il le fasse;
Mais d'un guerrier vaincu mille prendraient la place,
Et le prix que Chimène au vainqueur a promis
De tous mes cavaliers ferait ses ennemis.
L'opposer seul à tous serait trop d'injustice :
Il suffit qu'une fois il entre dans la lice.
Choisis qui tu voudras, Chimène, et choisis bien;
Mais après ce combat ne demande plus rien.

D. DIÈGUE.

N'excusez point par là ceux que son bras étonne :
Laissez un champ ouvert, où n'entrera personne.
Après ce que Rodrigue a fait voir aujourd'hui,
Quel courage assez vain s'oserait prendre à lui?
Qui se hasarderait contre un tel adversaire?
Qui serait ce vaillant ou bien ce téméraire?

1419. *Var.* Et s'en sert d'un prétexte à ne paraître pas. (1637-60.)

A ne paraître pas, pour ne point paraître; voyez le vers 982.

1421. *Var.* Sire, ôtez ces faveurs qui terniraient sa gloire. (1637-56.)

Le vers a été modifié sur une observation assez juste de l'Académie, qui critiquait *ôtez ces faveurs.*

1424. *Var.* Il l'a fait en brave homme, et le doit soutenir. (1637-56.)

En brave homme, en homme brave, en homme d'honneur et de cœur :

. . . . . Nous verrons ainsi qui fait mieux un *brave homme*
Des leçons d'Annibal ou de celles de Rome. (*Nicomède*, 275.)

Le contraste est saisissant entre ce roi débonnaire qui voudrait épargner à Rodrigue tous les dangers, et ce père héroïque qui les accepte tous au nom de son fils, sûr de n'être pas désavoué par lui.

1428. *Var.* De tous mes chevaliers ferait ses ennemis. (1637-44.)

1433. *Étonne,* effraye; sur le sens de ce mot, voyez la note du vers 741.

1436. *S'oserait prendre à lui,* oserait s'attaquer à lui. On dit plutôt aujourd'hui *s'en prendre à,* dans un sens un peu différent, il est vrai. « *Elle se prend au ciel,* » dit Curiace. (*Horace*, 541.)

Nous avons honoré votre ami, votre gendre,
Jusqu'à ce qu'à *vous-même* il ait osé *se prendre.* (*Pompée,* 878.)

D. SANCHE.

Faites ouvrir le champ : vous voyez l'assaillant;
Je suis ce téméraire, ou plutôt ce vaillant.
Accordez cette grâce à l'ardeur qui me presse,
Madame : vous savez quelle est votre promesse.

D. FERNAND.

Chimène, remets-tu ta querelle en sa main?

CHIMÈNE.

Sire, je l'ai promis.

D. FERNAND.

Soyez prêt à demain.

D. DIÈGUE.

Non, Sire, il ne faut pas différer davantage:
On est toujours prêt quand on a du courage.

D. FERNAND.

Sortir d'une bataille et combattre à l'instant!

D. DIÈGUE.

Rodrigue a pris haleine en vous la racontant.

1439. *Var.* Faites ouvrir le camp, vous voyez l'assaillant. (1637-56.)

Une variante du vers 1434, donne aussi : « Laissez un *camp* ouvert.» (1637-56.) Le *camp*, ou *camp-clos*, comme on disait autrefois, c'était le champ-clos, la lice. Il y avait des juges du *camp*. Le *champ*, de même, était ouvert, quand les barrières qui le fermaient laissaient passer les combattants. De là l'expression : prendre du champ.

1440. « Lui aussi, le pâle don Sanche, il a chez Corneille son premier mouvement et son éclair. » (Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis*, VII.) Est-ce bien son premier mouvement? Dans la scène VI de l'acte II, il a montré, ce nous semble, quelque fierté, avec une ardeur juvénile qui va presque jusqu'à offenser le roi.

1443. *Ta querelle*, ta cause ; voyez le vers 244 et la note.

1444. *A demain*, pour demain : aux vers 982, 1080 et 1419, on a déjà vu *à* ainsi employé dans le sens de *pour*.

1448. On ne commente pas de tels vers, dont l'héroïsme un peu castillan semble si naturel dans la bouche de don Diègue ; mais il est utile de remarquer ce qu'il y a d'adresse dans ce trait sublime. Dans le même jour, Rodrigue aura tué le comte, vaincu les Maures, et désarmé don Sanche; la règle des vingt-quatre heures l'exige. Mais le beau mot de don Diègue fait oublier l'invraisemblance. Par malheur le roi nous en fait souvenir, lorsqu'il réclame pour Rodrigue un délai trop légitime d' « une heure ou deux », et Corneille lui-même l'a remarqué dans ce curieux passage du *Discours de la tragédie :* « Je me suis toujours repenti d'avoir fait dire au roi, dans le *Cid*, qu'il voulait que Rodrigue se délassât une heure ou deux après la défaite des Maures avant que de combattre don Sanche. Je l'avais fait pour montrer que la pièce était dans les vingt-quatre heures; et cela n'a servi qu'à avertir les spectateurs de la contrainte avec laquelle je l'y ai réduite. Si j'avais fait résoudre ce combat sans en désigner l'heure, peut-être n'y aurait-on pas pris garde. » (Éd. Régnier, p. 9[illegible].)

D. FERNAND.

Du moins une heure ou deux je veux qu'il se délasse.
Mais de peur qu'en exemple un tel combat ne passe,
Pour témoigner à tous qu'à regret je permets
Un sanglant procédé qui ne me plut jamais,
De moi ni de ma cour il n'aura la présence.

(*A don Arias.*)

Vous seul des combattants jugerez la vaillance :
Ayez soin que tous deux fassent en gens de cœur,
Et, le combat fini, m'amenez le vainqueur.
Qui qu'il soit, même prix est acquis à sa peine :
Je le veux de ma main présenter à Chimène,
Et que pour récompense il reçoive sa foi.

CHIMÈNE.

Quoi ! Sire, m'imposer une si dure loi !

D. FERNAND.

Tu t'en plains ; mais ton feu, loin d'avouer ta plainte,
Si Rodrigue est vainqueur, l'accepte sans contrainte.
Cesse de murmurer contre un arrêt si doux :

1453. Cette répugnance est bien moderne, nous l'avons déjà remarqué ; mais Voltaire a raison d'observer que « ce tour est très adroit : il donne lieu à la scène dans laquelle don Sanche apporte son épée à Chimène ».

1455. *Fassent en gens de cœur*, agissent, se conduisent, se battent en hommes de cœur.

> Oui, vous *faisiez* tous deux en homme de courage. (*Menteur*, 729.)

1457. *Var.* Quel qu'il soit, même prix est acquis à sa peine. (1637-64).

Il est curieux que Corneille ait préféré *qui qu'il soit*, rare déjà de son temps. Ce n'en est pas chez lui le seul exemple :

> *Qui qu'il soit*, il a vu Rosidor attaqué. (*Clitandre*, 627.)

> Sans doute il n'est pas noble. — Eh bien, je l'anoblis.
> Quelle que soit sa race, et *de qui qu'il soit* fils. (*Don Sanche*, 256.)

On a déjà rencontré *même* sans article ; voyez le vers 1238.

1459. *Je le veux présenter, et que ;* voyez une construction semblable au vers 1325.

1461. *Loin d'avouer*, d'approuver, d'autoriser. La passion de Chimène désavoue, pour ainsi dire, la plainte que son devoir seul lui impose.

> Les dieux n'*avoueront* pas un combat plein de crimes. (*Horace*, 828.

Qui que ce soit des deux, j'en ferai ton époux.

1464. *Qui que ce soit des deux* que mon sang ait fait naître,
Ou laisse-moi le perdre, ou fais-le moi connaître. (*Héraclius*, 1379.)

« Quant à l'ordonnance de Fernand pour le mariage de Chimène avec celui de ses deux amants qui sortirait vainqueur du combat, on ne saurait nier qu'elle ne soit très inique, et que Chimène ne fasse une très grande faute de ne refuser pas ouvertement d'y obéir. Rodrigue lui-même n'eût osé porter jusque-là ses prétentions, et ce combat ne pouvait servir au plus qu'à lui faire obtenir l'abolition de la mort du Comte. Que si le roi le voulait récompenser du grand service qu'il venait d'en recevoir, il fallait que ce fût du sien, et non pas d'une chose qui n'était point à lui, et que les lois de la nature avaient mise hors de sa puissance. En tous cas, s'il lui voulait faire épouser Chimène, il fallait qu'il employât envers elle la persuasion plutôt que le commandement. Or cette ordonnance déraisonnable et précipitée, et par conséquent peu vraisemblable, est d'autant plus digne de blâme qu'elle fait le dénouement de la pièce, et qu'elle le fait mauvais et contre l'art. » (Académie.) En vérité, don Fernand joue de malheur : quand il est faible, on lui reproche sa faiblesse ; une fois par aventure il montre quelque fermeté : on lui en veut d'être ferme, sans lui tenir compte de la situation très embarrassante où il est placé, et du très vif désir qu'il doit éprouver d'en sortir au plus tôt. Nous ne savons ce qu'espère ou craint Chimène de l'issue du combat ; mais nous savons bien qu'à la scène suivante elle dira à Rodrigue :

Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix,

qu'il attendait ce mot et qu'il l'accueille avec enthousiasme. Le roi, qui sait leur amour mutuel, sait donc aussi fort bien ce qu'il fait en commandant à Chimène de prendre le vainqueur pour époux ; mais le dénouement, quoique l'Académie semble le croire, ne sera pas le mariage des deux amants : celui que prépare l'ordre du roi, en satisfaisant l'attente du spectateur par l'espérance d'un mariage futur, semble concilier toute les convenances.

FIN DU QUATRIÈME ACTE.

ACTE CINQUIÈME

SCÈNE I.

D. RODRIGUE, CHIMÈNE.

CHIMÈNE.

Quoi! Rodrigue, en plein jour! D'où te vient cette audace?
Va, tu me perds d'honneur; retire-toi, de grâce.

D. RODRIGUE.

Je vais mourir, Madame, et vous viens en ce lieu,
Avant le coup mortel, dire un dernier adieu.
Cet immuable amour qui sous vos lois m'engage
N'ose accepter ma mort sans vous en faire hommage.

CHIMÈNE.

Tu vas mourir!

D. RODRIGUE.

Je cours à ces heureux moments
Qui vont livrer ma vie à vos ressentiments.

1465. Voici la seule scène que Corneille ait créée vraiment de toutes pièces, et qui suffirait à prouver l'originalité du *Cid*. Voyez l'Introduction sur la différence de cette seconde entrevue avec la première.

1469. *Cet immuable amour;* voy. le vers 1348.

Var. Mon amour vous le doit, et mon cœur qui soupire
N'ose sans votre aveu sortir de votre empire. (1637-56.)

L'Académie avait justement blâmé *ce cœur qui soupire,* et qui n'ose *sortir de l'empire* de Chimène sans son aveu, comme s'il s'agissait de changer d'amour et non de mourir. Les vers que Corneille a substitués à ces vers romanesques sont meilleurs sans être assez simples.

1471. *Var.* Tu vas mourir? — J'y cours, et le comte est vengé.
Aussitôt que de vous j'en aurai le congé. (1637-56.)

CHIMÈNE.

Tu vas mourir ! Don Sanche est-il si redoutable
Qu'il donne l'épouvante à ce cœur indomptable?
Qui t'a rendu si faible, ou qui le rend si fort?
Rodrigue va combattre et se croit déjà mort !
Celui qui n'a pas craint les Mores ni mon père,
Va combattre don Sanche et déjà désespère !
Ainsi donc au besoin ton courage s'abat !

D. RODRIGUE.

Je cours à mon supplice, et non pas au combat;
Et ma fidèle ardeur sait bien m'ôter l'envie,
Quand vous cherchez ma mort, de défendre ma vie.
J'ai toujours même cœur, mais je n'ai point de bras
Quand il faut conserver ce qui ne vous plaît pas;
Et déjà cette nuit m'aurait été mortelle,
Si j'eusse combattu pour ma seule querelle :
Mais défendant mon roi, son peuple et mon pays,
A me défendre mal je les aurais trahis.
Mon esprit généreux ne hait pas tant la vie
Qu'il en veuille sortir par une perfidie.
Maintenant qu'il s'agit de mon seul intérêt,
Vous demandez ma mort, j'en accepte l'arrêt.
Votre ressentiment choisit la main d'un autre,
Je ne méritais pas de mourir de la vôtre :
On ne me verra point en repousser les coups;
Je dois plus de respect à qui combat pour vous,
Et ravi de penser que c'est de vous qu'ils viennent,
Puisque c'est votre honneur que ces armes soutiennent,
Je vais lui présenter mon estomac ouvert,

1479. Chez Rotrou et ses contemporains, « ce *besoin* extrême » veut souvent dire « cette extrême nécessité. » Par suite, *au besoin* veut dire : dans l'occasion où la nécessité est la plus pressante.

Qu'est le feu de ton zèle *au besoin* devenu ? (Malherbe.)
Mais que mon jugement *au besoin* m'abandonne ! (*Cinna*, 1149.)
Dieu fait part, *au besoin*, de sa force infinie. (*Polyeucte*, 677.)

1486. *Pour ma seule querelle*, pour ma seule cause, dans mon seul intérêt; voyez la note du vers 244.

1487. *Var.* Mais, défendant mon Roi, son peuple et le pays. (1637-56.)

1488. *A les défendre*, en les défendant; voyez la note du vers 327.

1499. *Var.* Je lui vais présenter mon estomac ouvert. (1637-56.)

Mon estomac ouvert, ma poitrine découverte. *Estomac* était alors emplo dans le style tragique :

D'une profonde plaie en l'*estomac* ouverte. (*Rodogune*, 1619.)

Adorant en sa main la vôtre qui me perd.

CHIMÈNE.

Si d'un triste devoir la juste violence,
Qui me fait, malgré moi, poursuivre ta vaillance,
Prescrit à ton amour une si forte loi
Qu'il te rend sans défense à qui combat pour moi,
En cet aveuglement ne perds pas la mémoire
Qu'ainsi que de ta vie il y va de ta gloire,
Et que dans quelque éclat que Rodrigue ait vécu,
Quand on le saura mort, on le croira vaincu.
  Ton honneur t'est plus cher que je ne te suis chère,
Puisqu'il trempe tes mains dans le sang de mon père,
Et te fait renoncer, malgré ta passion,
A l'espoir le plus doux de ma possession :
Je t'en vois cependant faire si peu de conte,
Que sans rendre combat tu veux qu'on te surmonte!
Quelle inégalité ravale ta vertu?
Pourquoi ne l'as-tu plus, ou pourquoi l'avais-tu?

Parfois même, chez les vieux auteurs, *estomac* avait le sens figuré de *cœur* *pectus* en latin :

> Chacun n'a pas les Muses en partage,
> Et leur fureur tout *estomac* ne poind. (Ronsard.)

M. Marty-Laveaux cite d'autres exemples, empruntés à Jodelle et à Garnier, et remarque que personne n'a blâmé ce vers, bien que Corneille ait cru devoir corriger dans *Clitandre*, « offrir *ton estomac ouvert* ».

1501. Chimène va plaider encore; mais, cette fois, son plaidoyer, si subtil qu'il puisse paraître, n'en est pas moins émouvant, car on sent ce qu'a de décisif le dernier combat qui se livre en son âme. Accordera-t-elle ou refusera-t-elle à Rodrigue le mot qu'il espère, dont il a besoin pour ne pas mourir? Elle essaie d'abord de garder son secret et accumule les raisons qui ne persuadent pas. Son premier mot, pourtant, la trahit : *ce triste devoir*, comme elle aime à l'appeler, ici et ailleurs, on sent qu'elle l'accomplit à contre-cœur.

1509. *Var.* L'honneur te fut plus cher que je ne te suis chère. (1637-60.)

1510. *Var.* Puisqu'il trempa tes mains dans le sang de mon père,
Et te fit renoncer, malgré ta passion... (1637-56.)

1513. *Si peu de conte*, et non *de compte:* sur cette écriture, voyez la note du vers 385.

1514. *Sans rendre combat*, sans livrer combat:

> Ce cœur si généreux *rend* si peu de *combat!* (*Cinna*, 1343)
> Je n'avais contre Attale aucun *combat* à *rendre*. (*Nicomède*, 980.)
> Où sont-ils ces *combats* que vous avez *rendus ?* (*Iphigénie*, IV, 4.)

Dans son *Lexique*, M. Godefroy cite de nombreux exemples de cette locution, empruntés au XVIe, XVIIe, XVIIIe et même XIXe siècle.

1515. *Inégalités*, manque de suite dans le caractère, les idées et la conduite :

> Vous même dites-moi comme il faut que j'explique
> Ces *inégalités* de votre république. (*Nicomède*, IV, 5.

Ravale ta vertu, déprime, abat ton courage.

Quoi! n'es-tu généreux que pour me faire outrage?
S'il ne faut m'offenser, n'as-tu point de courage,
Et traites-tu mon père avec tant de rigueur,
Qu'après l'avoir vaincu tu souffres un vainqueur?
Va, sans vouloir mourir, laisse-moi te poursuivre,
Et défends ton honneur, si tu ne veux plus vivre.

D. RODRIGUE.

Après la mort du Comte et les Mores défaits,
Faudrait-il à ma gloire encor d'autres effets?
Elle peut dédaigner le soin de me défendre :
On sait que mon courage ose tout entreprendre,
Que ma valeur peut tout, et que dessous les cieux,
Auprès de mon honneur rien ne m'est précieux.
Non, non, en ce combat, quoique vous veuilliez croire,
Rodrigue peut mourir sans hasarder sa gloire,
Sans qu'on l'ose accuser d'avoir manqué de cœur,
Sans passer pour vaincu, sans souffrir un vainqueur.
On dira seulement : « Il adorait Chimène;
Il n'a pas voulu vivre, et mériter sa haine;
Il a cédé lui-même à la rigueur du sort
Qui forçait sa maîtresse à poursuivre sa mort :
Elle voulait sa tête, et son cœur magnanime,
S'il l'en eût refusée, eût pensé faire un crime.
Pour venger son honneur il perdit son amour,
Pour venger sa maîtresse il a quitté le jour,

1517. *Outrage* n'a pas ici exactement le sens d'*affront*, qui serait faible, puisqu'il s'agit de la mort du Comte. Etymologiquement, un *outrage* (*ultra*), c'est tout ce qui outrepasse les bornes, tout excès d'injustice, d'orgueil ou de violence.

1520. L'argument en forme serait celui-ci : En te déshonorant, tu déshonores mon père, puisqu'après l'avoir vaincu, tu te laisses vaincre par don Sanche, adversaire peu redoutable. Que dira-t-on de mon père? et que dira-t-on de toi?

1521. *Var.* Non, sans vouloir mourir, laisse-moi te poursuivre. (1637-56.)

1522. « Ce vers est également adroit et passionné; il est plein d'art, mais de cet art que la nature inspire. Il me paraît admirable, mais le discours de Chimène est un peu trop long. » (Voltaire.) Ce dernier reproche semble contestable, si l'on considère ce que Chimène veut et doit obtenir de Rodrigue.

1523. *Après les Mores défaits;* voyez sur cette construction la note du vers 644.

1524. *Var.* Mon honneur appuyé sur de si grands effets
Contre un autre ennemi n'a plus à se défendre. (1637-56.)

1527. Sur cet emploi de *dessous*, voyez la note du vers 532.

1528. *Var.* Quand mon honneur y va, rien ne m'est précieux. (1637-56.)

L'Académie avait remarqué qu'il fallait dire : *quand il y va de mon honneur*. — *Auprès de*, en comparaison de, locution familière à Corneille et à Racine.

1538. *S'il l'en eût refusée*, voyez sur cette tournure le vers 218.

Préférant, quelque espoir qu'eût son âme asservie,
Son honneur à Chimène, et Chimène à sa vie. »
Ainsi donc vous verrez ma mort en ce combat,
Loin d'obscurcir ma gloire, en rehausser l'éclat;
Et cet honneur suivra mon trépas volontaire,
Que tout autre que moi n'eût pu vous satisfaire.

CHIMÈNE.

Puisque, pour t'empêcher de courir au trépas,
Ta vie et ton honneur sont de faibles appas,
Si jamais je t'aimai, cher Rodrigue, en revanche,
Défends-toi maintenant pour m'ôter à don Sanche;
Combats pour m'affranchir d'une condition
Qui me donne à l'objet de mon aversion.
Te dirai-je encor plus? va, songe à ta défense,
Pour forcer mon devoir, pour m'imposer silence;
Et si tu sens pour moi ton cœur encore épris,
Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix.

1541. *Var.* Préférant, en dépit de son âme ravie. (1637 in-4°, 37 in-12 et 38.)

Asservi se dit très fréquemment, chez les tragiques, de l'esclavage amoureux:

Mon Hermione encor le tient-elle *asservi?* (*Andromaque*, 103.)

1546. Rodrigue plaide bien aussi, avec chaleur, on n'ose dire avec esprit, tant le sentiment est sincère, et pourtant il ne perd pas de vue le but qu'il doit atteindre, et il l'atteint. Alors que tous les arguments de Chimène portent à faux, tous les siens portent juste. C'est que la première condition pour convaincre est d'être convaincu. — *Vous satisfaire*, vous donner satisfaction, comme au vers 898.

1549. Comme le ton a changé! Plus d'arguties subtiles, de feintes ingénieuses, on sent que le cœur est ici d'accord avec la raison. Ce couplet si tendre et si délicat était attendu sans doute de tous ceux qui connaissaient les sentiments de Chimène; mais on est charmé de voir avec quel embarras et quelle décision à la fois elle prend son parti. Il y a dans ces vers je ne sais quelle hardiesse ingénue qui explique l'enthousiasme de Rodrigue.

1552. *Var.* Qui me livre à l'objet de mon aversion. (1637-56.)

1554. *Pour forcer mon devoir*, pour en triompher, comme au vers 1624.

Apprends d'elle à *forcer* ton propre sentiment. (*Polyeucte*, 1601.)
Forcez, en ma faveur, une trop juste haine. (*Pompée*, 1222.)

Rotrou et même Racine ont souvent employé ce mot dans le sens de *vaincre*, *dompter*.

1555. *Var.* Et si jamais l'amour échauffa tes esprits. (1637-56.)

Corneille a eu raison de corriger ce vers médiocre, presque risible en de pareilles circonstances.

1556. « Ce vers, blâmé par Scudéry, est peut-être le plus beau de la pièce. » (Voltaire.) On est surpris de voir l'Académie enchérir encore sur l'injuste sévérité de Scudéry, déclarer qu'en cette scène « Chimène abandonne tout ce qui lui restait de pudeur », et se montre ingrate et inhumaine envers don Sanche, en sollicitant son déshonneur. « Cette scène, conclut l'Académie, a donc toute l'imperfection qu'elle saurait avoir, si l'on en considère la matière comme faisant

Adieu. Ce mot lâché me fait rougir de honte.

D. RODRIGUE, *seul.*

Est-il quelque ennemi qu'à présent je ne dompte?
Paraissez, Navarrois, Mores et Castillans,
Et tout ce que l'Espagne a nourri de vaillants;
Unissez-vous ensemble et faites une armée
Pour combattre une main de la sorte animée :
Joignez tous vos efforts contre un espoir si doux;
Pour en venir à bout, c'est trop peu que de vous.

une partie essentielle de ce poème. Mais, en récompense, la considérant à part et détachée du sujet, la passion qu'elle contient nous semble fort bien touchée et fort bien conduite, et les expressions dignes de beaucoup de louange. » C'est le contraire qui est vrai : cette scène et ce mot valent surtout par le rapport étroit qu'ils ont avec l'action, dont ils marquent une phase décisive, et avec les caractères, dont le développement logique aboutit à ce coup de théâtre.

1557. « Le mot en est *lâché,* » dit aussi Rodogune (III, 4). Mais Rodogune n'est pas loin d'être criminelle; Chimène a fait son devoir jusqu'au bout, et c'est la plus pure, la plus irrésistible des passions qui lui arrache ce cri dont elle rougit aussitôt. Quoi qu'en pensent Scudéry et l'Académie, cette honte est naturelle et l'honore au lieu de l'avilir.

1559. « Je ne sais pourquoi on supprime ce morceau dans les représentations. *Paraissez, Navarrais,* était passé en proverbe. Cet enthousiasme de valeur et d'espérance messied-il au Cid encouragé par sa maitresse? » (Voltaire.) Ce morceau n'est plus, et, d'ailleurs, ne saurait être supprimé au théâtre; Rodrigue, qui attendait ce mot de Chimène, qui a tout fait pour l'obtenir, peut-il rester silencieux? On ne le comprendrait pas. Il est vrai que, dans son *Examen,* Corneille lui-même semble condamner en partie cette scène; mais Corneille vieilli n'était plus le jeune et audacieux auteur du *Cid.* Il est vrai aussi que cet enthousiasme juvénile, un peu castillan, a été parfois exagéré par des acteurs qui travestissaient Rodrigue en matamore et agitaient leur épée nue avec des gestes et des éclats de voix démesurés. Dans l'ouvrage qu'il a écrit sur son art, un acteur moderne, Samson, donne à ce sujet d'utiles conseils aux Rodrigues de théâtre :

Mais que, dans ce moment, don Quichotte nouveau,
Il n'aille pas tirer son glaive du fourreau.
Il est seul; à quoi bon la valeur solitaire?
Pour tirer votre épée, ayez un adversaire,
Ou, du fou de la Manche émulateur fervent,
Que devant lui l'acteur ait un moulin à vent!

1560. *A nourri,* a élevé après les avoir produits; voyez le vers 589.

1561. *Unissons-nous ensemble,* et le tyran est bas. (*Sertorius,* 939.)

« Cette locution, blâmée dès lors par quelques délicats, a toujours été défendue par les meilleurs grammairiens, » dit M. Marty-Laveaux, qui cite Vaugelas et le Dictionnaire de l'Académie.

1564. *C'est trop peu que de vous;* cette tournure se retrouvera au vers 1691. — M. Nisard compare à cette fin de scène plusieurs passages de Racine : « Alexandre imite cet enthousiasme sublime de l'amour heureux, dans ces paroles à Cléofile, moins connue que Chimène :

Par des faits tout nouveaux je m'en vais vous apprendre
Tout ce que peut l'amour dans le cœur d'Alexandre :

SCÈNE II.

L'INFANTE.

T'écouterai-je encor, respect de ma naissance,
Qui fais un crime de mes feux?
T'écouterai-je, amour, dont la douce puissance
Contre ce fier tyran fait révolter mes vœux?
Pauvre princesse, auquel des deux
Dois-tu prêter obéissance?
Rodrigue, ta valeur te rend digne de moi;
Mais pour être vaillant, tu n'es pas fils de roi.

Impitoyable sort, dont la rigueur sépare
Ma gloire d'avec mes désirs!

Maintenant que mon bras, engagé sous vos lois,
Doit soutenir mon nom et le vôtre à la fois,
J'irai rendre fameux, par l'éclat de la guerre,
Des peuples inconnus au reste de la terre,
Et vous faire dresser des autels en des lieux
Où leurs sauvages mains en refusent aux dieux. (*Alexandre*, III. 6.)

Deux ans plus tard, le disciple ingénieux, qui s'est souvenu d'un beau mouvement du maître, et qui l'imite avec plus d'esprit que de sentiment, mettra Pyrrhus de pair avec Rodrigue et l'imitateur au rang de l'original, dans cet admirable passage :

Madame, dites-moi seulement que j'espère,
Je vous rends votre fils, et je lui sers de père;
Je l'instruirai moi-même à venger les Troyens;
J'irai punir les Grecs de vos maux et des miens.
Animé d'un regard, je puis tout entreprendre :
Votre Ilion encor peut sortir de sa cendre;
Je puis, en moins de temps que les Grecs ne l'ont pris,
Dans ses murs relevés couronner votre fils. (*Andromaque*, I. 4.)

C'est ainsi que le même enthousiasme de valeur et d'espérance convient à des situations si différentes. Rodrigue, certain d'être aimé, fait éclater des transports de joie. Pyrrhus, qui doute autant qu'il espère, s'exagère son devoir pour persuader Andromaque. Rodrigue a la foi qui soulève les montagnes; il suffit à Pyrrhus de ne pas désespérer, pour oser tout ce qu'entreprendrait Rodrigue. » (*Histoire de la littérature française*, III.)

1565. Le malheur de l'infante veut qu'elle intervienne au moment précis où l'émotion est la plus vive. Quelque opinion qu'on ait au sujet de l'utilité de son rôle, il est certain que ces stances, longue et médiocre élégie, font languir l'action. Elles n'ont point l'intérêt dramatique des stances de Rodrigue hésitant entre sa passion et son devoir. Mais quoi! il faut laisser à Rodrigue le temps de vaincre et de désarmer don Sanche. Cette scène et la suivante sont donc des scènes de remplissage.

1568. *Var.* Contre ce fier tyran fait rebeller mes vœux. (1637-60.)

Ici, Corneille a corrigé *rebeller* qui commençait à vieillir; au vers 1661, il a maintenu *se rebelle.*

1572. *Pour être vaillant,* parce que tu es, bien que tu sois vaillant; voyez au vers 157 une tournure analogue.

Est-il dit que le choix d'une vertu si rare
Coûte à ma passion de si grands déplaisirs?
O cieux! à combien de soupirs
Faut-il que mon cœur se prépare,
Si jamais il n'obtient sur un si long tourment
Ni d'éteindre l'amour, ni d'accepter l'amant!

Mais c'est trop de scrupule, et ma raison s'étonne
Du mépris d'un si digne choix :
Bien qu'aux monarques seuls ma naissance me donne,
Rodrigue, avec honneur je vivrai sous tes lois.
Après avoir vaincu deux rois,
Pourrais-tu manquer de couronne?
Et ce grand nom de Cid que tu viens de gagner
Ne fait-il pas trop voir sur qui tu dois régner?

Il est digne de moi, mais il est à Chimène;
Le don que j'en ai fait me nuit.
Entre eux la mort d'un père a si peu mis de haine,
Que le devoir du sang à regret le poursuit :
Ainsi n'espérons aucun fruit
De son crime, ni de ma peine,
Puisque, pour me punir, le destin a permis
Que l'amour dure même entre deux ennemis.

1576. Sur *déplaisirs*, voyez le vers 116 et la note.

1579. *Var.* S'il ne peut obtenir dessus mon sentiment... (1637-56.)

Cette variante montre que *sur* dépend ici du verbe *obtenir* et qu'il ne faut point de ponctuation en ce vers, qui pourtant manque de netteté. *S'il n'obtient sur un si long tourment de* revient donc à dire: si d'un si long tourment (par un si long tourment) il n'obtient l'avantage de... Appliquée aux personnes, cette tournure est plus claire.

.......Jamais je n'*obtiendrais sur moi*
De pardonner ce crime à tout autre qu'à toi. (*Clitandre*, 1387.)

1581. *Var.* Mais ma honte s'abuse et ma raison s'étonne. (1637-60.)

1588. *Var.* Marque-t-il pas déjà sur qui tu dois régner? (1637-56.)

1590. *Le don que j'en ai fait;* voyez la scène II de l'acte Ier où l'infante assure que Chimène tient Rodrigue de sa main, qu'elle le lui a *donné*. C'est être généreuse à peu de frais.

1591. *Var.* Entre eux un père mort sème si peu de haine. (1637-60.)

SCÈNE III.

L'INFANTE, LÉONOR.

L'INFANTE.

Où viens-tu, Léonor?

LÉONOR.

Vous applaudir, Madame,
Sur le repos qu'enfin a retrouvé votre âme.

L'INFANTE.

D'où viendrait ce repos dans un comble d'ennui?

LÉONOR.

Si l'amour vit d'espoir et s'il meurt avec lui,
Rodrigue ne peut plus charmer votre courage.
Vous savez le combat où Chimène l'engage;
Puisqu'il faut qu'il y meure ou qu'il soit son mari,
Votre espérance est morte et votre esprit guéri.

L'INFANTE.

Ah! qu'il s'en faut encor!

LÉONOR.

Que pouvez-vous prétendre?

1597. *Var.* Où viens-tu, Léonor? — Vous témoigner, Madame,
L'aise que je ressens du repos de votre âme. (1637-56.)

1599. Voyez le vers 487 : « Quel *comble* à mon *ennui!* » et la note.

1601. *Charmer votre courage,* séduire votre cœur : on a déjà vu plusieurs fois *courage* en ce sens.

De tous deux Rodogune a *charmé* le *courage.* (*Rodogune,* 155.)

1602. *Où*, dans lequel, voyez le vers 289.

1603. En citant cet exemple et l'exemple emprunté au vers 36 d'*Horace*, M. Marty-Laveaux ajoute : « Corneille, on le voit, n'est pas de l'avis des critiques qui excluent le mot *mari* du style de la haute poésie. »

1604. Ce sont les propres termes de l'infante au premier acte, scène II, vers 112 On a observé déjà que Corneille ne dédaigne pas ces répétitions voulues, chères à ses contemporains.

1605. *Var.* Oh! qu'il s'en faut encor! (1637-56.)

Prétendre était alors actif et synonyme de *réclamer, ambitionner* Au vers 170 Corneille a dit *prétendre à*.

Donc pour moins hasarder j'aime mieux *moins prétendre.* (*Rodog.*, 83.

Racine écrit souvent : « Sans rien prétendre... Que prétendez-vous? » En ce dernier sens, *prétendre* a plutôt aujourd'hui le sens d'*alléguer*.

L'INFANTE.

Mais plutôt quel espoir me pourrais-tu défendre?
Si Rodrigue combat sous ces conditions,
Pour en rompre l'effet j'ai trop d'inventions.
L'amour, ce doux auteur de mes cruels supplices,
Aux esprits des amants apprend trop d'artifices.

LÉONOR.

Pourrez-vous quelque chose, après qu'un père mort
N'a pu dans leurs esprits allumer de discord?
Car Chimène aisément montre par sa conduite
Que la haine aujourd'hui ne fait pas sa poursuite.
Elle obtient un combat, et pour son combattant,
C'est le premier offert qu'elle accepte à l'instant.
Elle n'a point recours à ces mains généreuses
Que tant d'exploits fameux rendent si glorieuses;
Don Sanche lui suffit, et mérite son choix
Parce qu'il va s'armer pour la première fois.
Elle aime en ce duel son peu d'expérience;
Comme il est sans renom, elle est sans défiance,
Et sa facilité vous doit bien faire voir
Qu'elle cherche un combat qui force son devoir,
Qui livre à son Rodrigue une victoire aisée,
Et l'autorise enfin à paraître apaisée.

L'INFANTE.

Je le remarque assez, et toutefois mon cœur
A l'envi de Chimène adore ce vainqueur.

1612. Son *discord*, voyez la note du vers 476.

1617. *Var.* Elle ne choisit point de ces mains généreuses... (1637-56.)

1619. *Var.* Don Sanche lui suffit: c'est la première fois
Que ce jeune seigneur endosse le harnois. (1637-56.)

La correction n'était point ici nécessaire, car l'Académie avait défendu contre Scudéry le mot *harnois*, « qui n'est point hors d'usage », dit-elle, et que, d'ailleurs, Corneille a maintenu au vers 711, où il n'est aucunement déplacé.

1623. *Var.* Un tel choix et si prompt vous doit bien faire voir... (1637-56.)

1624. *Qui force*, qui triomphe de son devoir; voyez le vers 1554.

1625. *Var.* Et, livrant à Rodrigue une victoire aisée,
Puisse l'autoriser à paraître apaisée. (1637-56.)

« Ce vers ne signifie pas bien: puisse lui donner lieu de s'apaiser sans qu'il y aille de son honneur. » (Académie.) — Le vers corrigé prêterait à la même critique, mais le sens est clair. Au reste, Léonor fait injure à Chimène en lui prêtant ces calculs misérables.

1628. *A l'envi de Chimène,* autant et plus que Chimène, en rivalisant

A quoi me résoudrai-je, amante infortunée?

LÉONOR.

A vous mieux souvenir de qui vous êtes née :
Le Ciel vous doit un roi, vous aimez un sujet !

L'INFANTE.

Mon inclination a bien changé d'objet.
Je n'aime plus Rodrigue, un simple gentilhomme ;
Non, ce n'est plus ainsi que mon amour le nomme.
Si j'aime, c'est l'auteur de tant de beaux exploits,
C'est le valeureux Cid, le maître de deux rois.
Je me vaincrai pourtant, non de peur d'aucun blâme,
Mais pour ne troubler pas une si belle flamme;
Et quand pour m'obliger on l'aurait couronné,
Je ne veux point reprendre un bien que j'ai donné.
Puisqu'en un tel combat sa victoire est certaine,
Allons encore un coup le donner à Chimène.
Et toi, qui vois les traits dont mon cœur est percé,
Viens me voir achever comme j'ai commencé.

SCÈNE IV.

CHIMÈNE, ELVIRE.

CHIMÈNE.

Elvire, que je souffre ! et que je suis à plaindre !
Je ne sais qu'espérer, et je vois tout à craindre.

d'amour avec elle. « Il y a des pertes triomphantes *à l'envy des victoires* » (Montaigne.)

Et ses yeux, qui brillaient sous son front assuré,
Eclataient *à l'envi de* son armet doré. (Tristan, *Mort de Chrispe*, I, 3.)

1630. *Var.* A vous ressouvenir de qui vous êtes née. (1637-56.)

1634. *Var.* Une ardeur bien plus digne à présent me consomme (1637-44.)

Parmi ces plaintes fort peu émouvantes, remarquez ce trait tout cornélien qui en relève un peu la fadeur : la passion de l'infante est faite d'admiration, et s'accroît à mesure que l'héroïsme de Rodrigue lui paraît plus admirable.

1643. *Que j'ai donné, le donner;* elle y tient; voyez le vers 1590. Mais à quoi bon le « donner » une seconde fois? Sur cette locution *encore un coup* dans la tragédie, voyez le vers 992.

1645. A quoi bon cette scène de Chimène et d'Elvire, si mal liée aux deux scènes languissantes qui précèdent? Il semble qu'elle soit née d'un remords du poète : dans son *Examen*, il remarque que la scène IV est la contre-partie de la scène I, que Chimène y forme des souhaits plus raisonnables et demande au Ciel que le combat se termine sans faire de vaincu ni de vainqueur. L'aveu arra

Aucun vœu ne m'échappe où j'ose consentir;
Je ne souhaite rien sans un prompt repentir.
A deux rivaux pour moi je fais prendre les armes:
Le plus heureux succès me coûtera des larmes,
Et quoi qu'en ma faveur en ordonne le sort,
Mon père est sans vengeance, ou mon amant est mort.

ELVIRE.

D'un et d'autre côté je vous vois soulagée :
Ou vous avez Rodrigue, ou vous êtes vengée ;
Et quoi que le destin puisse ordonner de vous,
Il soutient votre gloire et vous donne un époux.

CHIMÈNE.

Quoi ! l'objet de ma haine, ou bien de ma colère !
L'assassin de Rodrigue, ou celui de mon père !
De tous les deux côtés on me donne un mari
Encor tout teint du sang que j'ai le plus chéri ;
De tous les deux côtés mon âme se rebelle :
Je crains plus que la mort la fin de ma querelle.
Allez, vengeance, amour, qui troublez mes esprits,
Vous n'avez point pour moi de douceurs à ce prix.

ché à Chimène, la tendre invitation à Rodrigue : « Sors vainqueur... » seraient ainsi atténués au point de vue moral, mais aussi refroidis et gâtés au point de vue dramatique.

1647. *Où*, auquel; un peu plus haut, au vers 1607, *où* signifiait : dans lequel.

Celle *où* j'ose aspirer est d'un rang plus illustre. (*Polyeucte*, 1768.)

1648. *Var.* Et mes plus doux souhaits sont pleins d'un repentir... (1637-56.)

L'Académie avait critiqué justement ces *souhaits pleins d'un repentir*, et Corneille a modifié son vers avec bonheur.

1653. *D'un et d'autre côté*, de l'un et de l'autre côté; cette omission de l'article est fréquente chez Corneille.

Oui, mais *d'autre côté* les deux camps se mutinent. (*Horace*, 808.)

1657. *Var.* Quoi ! l'objet de ma haine ou bien de ma colère ! (1637-64.)

1661. *Se rebelle*, se révolte; voyez la variante du vers 1568.

Je dois vous avertir, en serviteur fidèle.
Qu'en sa faveur déjà la ville *se rebelle*. (*Polyeucte*, 1070.)

Si contre cet arrêt le siècle *se rebelle*,
A la postérité d'abord il en appelle. (Boileau, ***Art poétique***, III.)

On ne trouve plus chez Racine ce mot commode, que Voltaire a raison de regretter.

1662. *La fin de ma querelle*, la fin du combat qui doit décider de ma cause; voyez sur le sens du mot *querelle* les vers 244 et 1443.

1663. *Allez, vengeance, amour.* C'est le même mouvement que dans les stances de *Polyeucte* (IV, 2) :

Allez, honneurs, plaisirs, qui me livrez la guerre.

Et toi, puissant moteur du destin qui m'outrage,
Termine ce combat sans aucun avantage,
Sans faire aucun des deux ni vaincu, ni vainqueur.

ELVIRE.

Ce serait vous traiter avec trop de rigueur.
Ce combat pour votre âme est un nouveau supplice,
S'il vous laisse obligée à demander justice,
A témoigner toujours ce haut ressentiment,
Et poursuivre toujours la mort de votre amant.
Madame, il vaut bien mieux que sa rare vaillance,
Lui couronnant le front, vous impose silence,
Que la loi du combat étouffe vos soupirs,
Et que le Roi vous force à suivre vos désirs.

CHIMÈNE.

Quand il sera vainqueur, crois-tu que je me rende?
Mon devoir est trop fort, et ma perte trop grande;
Et ce n'est pas assez, pour leur faire la loi,
Que celle du combat et le vouloir du Roi.
Il peut vaincre don Sanche avec fort peu de peine,
Mais non pas avec lui la gloire de Chimène;
Et, quoi qu'à sa victoire un monarque ait promis,
Mon honneur lui fera mille autres ennemis.

1665. *Puissant moteur*, terme un peu vague, mais à dessein. On parlait rarement de Dieu dans les tragédies, et *Polyeucte* sembla plus tard à quelques-uns presque une profanation.

> Puisse le grand *moteur* des belles destinées,
> Pour prolonger vos jours, retrancher nos années! (*Cinna*, 1749.)

En philosophie, Dieu s'appelle « le premier *moteur* »; Bossuet l'appelle « le *moteur* secret des cœurs ».

1671. *Haut* se dit généralement en bonne part de tout ce qui est *élevé*, soit au propre, soit au figuré ; mais parfois aussi on l'emploie, comme ici, dans le sens défavorable, pour caractériser tout ce qui est *excessif:*

> Par lui j'ai jeté Rome en *haute* jalousie. (*Nicomède*, I, 5.)

1673. *Var.* Non, non, il vaut bien mieux que sa rare vaillance,
Lui gagnant un laurier, vous impose silence. (1637-56.)

1679. « On peut bien dire *faire la loi à un devoir*, pour dire *le surmonter*, mais non pas *à une perte.* » (Académie.)

1680. *Vouloir* pour *volonté*, sorte d'hellénisme, très fréquent chez Corneille.

> Les chrétiens n'ont qu'un Dieu, maître absolu de tout,
> De qui le seul *vouloir* fait tout ce qu'il résout. (*Polyeucte*, 1430.)

Vaugelas proscrit ce mot de la prose; Voltaire constate qu'il n'est plus en usage; nous l'employons pourtant encore.

1682. *La gloire*, l'honneur de Chimène, qui lui ordonne de faire son devoir tout entier. Voyez le vers 97. Aux vers 1711, 1766, 1797, 1817, Chimène parlera encore de sa « gloire » qui luttera contre son amour. Du reste, deux vers plus bas, le mot *honneur* sera substitué au mot *gloire*.

ELVIRE.

Gardez, pour vous punir de cet orgueil étrange,
Que le ciel à la fin ne souffre qu'on vous venge.
Quoi! vous voulez encor refuser le bonheur
De pouvoir maintenant vous taire avec honneur?
Que prétend ce devoir, et qu'est-ce qu'il espère?
La mort de votre amant vous rendra-t-elle un père?
Est-ce trop peu pour vous que d'un coup de malheur?
Faut-il perte sur perte, et douleur sur douleur?
Allez, dans le caprice où votre humeur s'obstine,
Vous ne méritez pas l'amant qu'on vous destine,
Et nous verrons du Ciel l'équitable courroux
Vous laisser, par sa mort, don Sanche pour époux.

CHIMÈNE.

Elvire, c'est assez des peines que j'endure.
Ne les redouble point par ce funeste augure :
Je veux, si je le puis, les éviter tous deux;
Sinon, en ce combat Rodrigue a tous mes vœux :
Non qu'une folle ardeur de son côté me penche;

1685. *Gardez que*, prenez garde que; voyez le vers 997, et la note. Sur *étrange*, voyez la note du vers 841.

1689. *Que prétend ce devoir*, à quoi prétendez-vous en vous obstinant dans l'accomplissement de ce devoir? Sur *prétendre* actif, voyez la note du vers 1605.

1691. *Trop peu que de;* voyez le vers 1564.

1693. *Où, auquel*, ou *dans lequel*, car on disait également *s'obstiner dans* (voyez le vers 841) et *s'obstiner à* :

> Puis, tout triste et pensif, il *s'obstine au* silence. (*Pompée*, III, 1.)
>
> Je ne m'*obstine* plus *à* tant de retenue. (*Nicomède*, I, 2.)

1695. *Var.* Et le Ciel, ennuyé de vous être si doux,
Vous lairra par sa mort don Sanche pour époux. (1637-44.)

Var. Et nous verrons le Ciel, mû d'un juste courroux. (1648-60.)

A propos de la première variante, l'Académie avait remarqué que « cela dit trop pour une personne dont on a tué le père le jour précédent ». Corneille sentit la justesse de l'observation. Il corrigea aussi, dans sa révision de 1660, *lairra*, pour *laissera*, archaïsme condamné par Vaugelas.

1696. « Il est probable que ces raisonnements d'Elvire contribuent un peu à refroidir cette scène; mais aussi ils contribuent beaucoup à laver Chimène de l'affront que les critiques injustes lui ont fait de se conduire en fille dénaturée: car le spectateur est du parti d'Elvire contre Chimène; il trouve, comme Elvire, que Chimène en a fait assez et qu'elle doit s'en remettre à l'événement du combat. » (Voltaire.) — Dans la scène 1re de l'acte I, nous avons remarqué qu'Elvire est une suivante de tragédie; ici, elle tient presque à Chimène le langage que, dans le *Tartuffe* (II, 3), Dorine tient à Mariane.

1698. *Var.* Ne les redouble point par ce funeste augure (1637-68.)

Corneille a préféré *de*, qui a très souvent chez lui le sens de *par*.

1701. *Me penche*. « Il fallait dire : *me fasse pencher*; ce verbe n'est point actif, mais neutre. » (Académie.) — Corneille n'est pas le seul écrivain du XVIIe siècle, à l'avoir employé activement; voyez la note du vers 16.

Mais, s'il était vaincu, je serais à don Sanche :
Cette appréhension fait naître mon souhait.
Que vois-je, malheureuse ? Elvire, c'en est fait.

SCÈNE V.

D. SANCHE, CHIMÈNE, ELVIRE.

D. SANCHE.

Obligé d'apporter à vos pieds cette épée...

CHIMÈNE.

Quoi? du sang de Rodrigue encor toute trempée?
Perfide, oses-tu bien te montrer à mes yeux,
Après m'avoir ôté ce que j'aimais le mieux?
Éclate, mon amour, tu n'as plus rien à craindre :
Mon père est satisfait, cesse de te contraindre.
Un même coup a mis ma gloire en sûreté,
Mon âme au désespoir, ma flamme en liberté.

D. SANCHE.

D'un esprit plus rassis...

1705. Ce qui choque surtout Scudéry, c'est que ce don Sanche, dont au début de la pièce, on avait vanté « l'éclatante vertu » joue ici un rôle piteux « désarmé, sans blesser ni sans être blessé, et pour sauver sa vie contraint d'accepter cette honteuse condition qui l'oblige à porter lui-même son épée à sa maîtresse de la part de son ennemi. » Scudéry juge « cette procédure trop romanesque. » Venant de lui, le reproche est grave. Il affirme que jamais homme de cœur ne voudra vivre par cette voie. Don Sanche pourtant ne se croit pas déshonoré ; il obéit à un usage chevaleresque que Scudéry devait connaître. — « Au lieu que la surprise qui trouble Chimène devait être courte, le poète l'a étendue, jusqu'à dégoûter les spectateurs les plus patients, qui ne se peuvent assez étonner que ce don Sanche ne l'éclaircisse pas du succès de son combat avec une parole, laquelle il lui pouvait bien dire, puisqu'il lui peut bien demander audience deux ou trois fois pour l'en éclaircir. » (Académie.) — On peut accorder que la méprise est trop prolongée chez Corneille ; mais elle produit des effets si dramatiques et si décisifs qu'on oublie cette légère invraisemblance. Voyez, d'ailleurs, dans l'introduction, la scène de la méprise chez Castro. Après l'avoir lue, on sera plus indulgent pour l'artifice employé par Corneille.

Var. Madame, à vos genoux j'apporte cette épée. (1637-56.)

« L'Académie avait dit : « On peut bien apporter une épée aux pieds de quelqu'un, mais non pas aux genoux. « Critique puérile, que Corneille a pourtant accueillie.

1706. Ce vers répète le vers 858 :

Quoi ! du sang de mon père encor toute trempée !

CHIMÈNE.

Tu me parles encore,
Exécrable assassin d'un héros que j'adore?
Va, tu l'as pris en traître; un guerrier si vaillant
N'eût jamais succombé sous un tel assaillant.
N'espère rien de moi, tu ne m'as point servie :
En croyant me venger, tu m'as ôté la vie.

D. SANCHE.

Étrange impression, qui, loin de m'écouter...

CHIMÈNE.

Veux-tu que de sa mort je t'écoute vanter?
Que j'entende à loisir avec quelle insolence
Tu peindras son malheur, mon crime et ta vaillance?

1716. « Cette scène semble avoir fourni à Racine l'idée de l'admirable dialogue d'Oreste et d'Hermione dans *Andromaque*, acte V, scène III. » (M. Marty-Laveaux). Comparez aussi à cette explosion d'une passion longtemps contenue la scène où Camille laisse éclater son amour et sa douleur. Mais la passion de Camille n'a jamais connu la contrainte austère du devoir, et par là elle est moins touchante dans son expression furieuse. — Corneille a beaucoup abrégé ici cette scène, qui, pour être vraisemblable, a besoin d'être courte. Après ce vers on lisait :

Mais, Madame, écoutez. — Que veux-tu que j'écoute ?
Après ce que je vois puis-je être encore en doute ?
J'obtiens pour mon malheur ce que j'ai demandé,
Et ma juste poursuite a trop bien succédé.
Pardonne, cher amant, à sa rigueur sanglante;
Songe que je suis fille aussi bien comme amante :
Si j'ai vengé mon père aux dépens de ton sang,
Du mien pour te venger j'épuiserai mon flanc,
Mon âme désormais n'a rien qui la retienne;
Elle ira recevoir ce pardon de la tienne.
Et toi, qui me prétends acquérir par sa mort,
Ministre déloyal de mon rigoureux sort,
N'espère rien de moi, tu ne m'as point servie. (1637-56.)

1720. *Je t'écoute vanter*, pour : Je t'écoute te vanter, ellipse familière à Corneille, à Rotrou et aux tragiques ou comiques du temps.

J'en perdrais davantage à le laisser *morfondre*. (*Menteur*, 914.)

Voyez les vers 19 de *Cinna* et 1046 d'*Horace*.
1722. Ici ont été supprimés quatre autres vers qui terminaient la scène :

Qu'à tes yeux ce récit tranche mes tristes jours ?
Va, va, je mourrai bien sans ce cruel secours;
Abandonne mon âme au mal qui la possède :
Pour venger mon amant je ne veux point qu'on m'aide. (1637-56.)

SCÈNE VI.

D. FERNAND, D. DIÈGUE, D. ARIAS, D. SANCHE, D. ALONSE, CHIMÈNE, ELVIRE.

CHIMÈNE.

Sire, il n'est plus besoin de vous dissimuler
Ce que tous mes efforts ne vous ont pu celer.
J'aimais, vous l'avez su ; mais pour venger mon père
J'ai bien voulu proscrire une tête si chère :
Votre Majesté, Sire, elle-même a pu voir
Comme j'ai fait céder mon amour au devoir.
Enfin Rodrigue est mort, et sa mort m'a changée
D'implacable ennemie en amante affligée.
J'ai dû cette vengeance à qui m'a mise au jour,
Et je dois maintenant ces pleurs à mon amour.
Don Sanche m'a perdue en prenant ma défense,
Et du bras qui me perd je suis la récompense !
Sire, si la pitié peut émouvoir un roi,
De grâce, révoquez une si dure loi ;
Pour prix d'une victoire où je perds ce que j'aime,
Je lui laisse mon bien ; qu'il me laisse à moi-même ;
Qu'en un cloître sacré je pleure incessamment,
Jusqu'au dernier soupir, mon père et mon amant.

D. DIÈGUE.

Enfin elle aime, Sire, et ne croit plus un crime
D'avouer par sa bouche un amour légitime.

1725. *Var.* J'aimais, vous l'avez su; mais pour venger un père. (1637-44 in-4°.)
Var. J'aimais, vous le savez; mais pour venger un père. (1644 in-12.)

1726. *Une tête si chère;* voyez le vers 1198. *J'ai bien voulu. Bien*, nous l'avons déjà vu, joint à certains verbes, donne plus de force à l'affirmation :

Elle peut *bien* souffrir en son libérateur
Ce qu'elle a *bien* souffert en son premier auteur. (*Horace*, 1757.)

1728. *Mon amour au devoir;* en ce seul vers, elle résume le drame tout entier.

1740. A la fin de la *Place Royale*, Corneille laisse prévoir le même dénouement : Angélique se retirera dans un couvent, pour ne pas appartenir à un amant dont elle ne peut excuser l'inconstance. Mais ici, Rodrigue est plus digne que jamais de Chimène, et l'on est assuré que Chimène, détrompée, ne donnera pas suite à cette résolution qui attriste le dénouement de la comédie antérieure.

1742. *Var.* D'avouer par sa bouche *une* amour légitime. (1637-38.)

D. FERNAND.

Chimène, sors d'erreur, ton amant n'est pas mort,
Et don Sanche vaincu t'a fait un faux rapport.

D. SANCHE.

Sire, un peu trop d'ardeur malgré moi l'a déçue :
Je venais du combat lui raconter l'issue.
Ce généreux guerrier dont son cœur est charmé;
« Ne crains rien, m'a-t-il dit, quand il m'a désarmé :
Je laisserais plutôt la victoire incertaine,
Que de répandre un sang hasardé pour Chimène ;
Mais puisque mon devoir m'appelle auprès du Roi,
Va de notre combat l'entretenir pour moi,
De la part du vainqueur lui porter ton épée. »
Sire, j'y suis venu : cet objet l'a trompée ;
Elle m'a cru vainqueur, me voyant de retour,
Et soudain sa colère a trahi son amour
Avec tant de transport et tant d'impatience,
Que je n'ai pu gagner un moment d'audience.

Corneille faisait d'abord indifféremment *amour* du masculin ou du féminin ; Racine et Molière de même. Vaugelas ne se prononçait pas, mais penchait pour le féminin ; Ménage préfère au contraire le masculin, et le masculin l'emporte dès lors. Bien qu'il ait corrigé plusieurs vers où *amour* était féminin, Corneille en a maintenu intacts beaucoup d'autres, tant dans ses premiers que dans ses derniers ouvrages :

Mais excusez l'ardeur d'*une amour fraternelle*. (*Horace*, 115.)

Hélas ! que *cette amour* vous est *indifférente !* (*Menteur*, 1682.)

Quand vous ferez agir toute l'autorité
De l'amour conjugale et de *la maternelle*. (*Agésilas*, 921.)

1751. *Mon devoir*. Quel devoir ? Où est Rodrigue ? Il y a quelque gaucherie dans la manière dont le coup de théâtre est préparé. Corneille suppose, en effet, d'abord, qu'un « devoir » resté inconnu appelle Rodrigue auprès du roi, pour rendre possible la scène de la méprise ; puis, que Rodrigue, ou n'a pas rejoint encore le roi, ou l'a déjà quitté, pour rendre possible l'aveu public que Chimène fait de son amour. Si, comme il était naturel, Rodrigue eût paru en même temps que le roi, cet aveu n'eût point été fait. Pourquoi ce devoir malencontreux ? Il était si simple, semble-t-il, de se souvenir ici des usages et des règles de la chevalerie ! Aucun prétexte n'était nécessaire ; vaincu et désarmé, don Sanche devait cet hommage à la « dame » de son vainqueur.

1753. *Var.* Offrir à ses genoux ta vie et ton épée. (1637-56.)

1758. *Je n'ai pu gagner*, je n'ai pu obtenir, me ménager. *Un moment d'audience*, un moment d'attention. « Cette matière est digne de *l'audience* que nous donne Votre Majesté. » (Bossuet, *Parole de Dieu*.) Il se dit aujourd'hui à peu près exclusivement de la séance d'un tribunal, d'une réception d'ambassadeur ou de toute réception en général. Mais Voltaire l'employait encore dans son sens propre :

Soudain, Potier se lève, et demande *audience*. (*Henriade*, VI.)

Pour moi, bien que vaincu, je me répute heureux ;
Et, malgré l'intérêt de mon cœur amoureux,
Perdant infiniment, j'aime encor ma défaite
Qui fait le beau succès d'une amour si parfaite.

D. FERNAND.

Ma fille, il ne faut point rougir d'un si beau feu,
Ni chercher les moyens d'en faire un désaveu.
Une louable honte en vain t'en sollicite :
Ta gloire est dégagée et ton devoir est quitte ;
Ton père est satisfait, et c'était le venger
Que mettre tant de fois ton Rodrigue en danger.
Tu vois comme le Ciel autrement en dispose ;
Ayant tant fait pour lui, fais pour toi quelque chose,
Et ne sois point rebelle à mon commandement,
Qui te donne un époux aimé si chèrement.

SCÈNE VII.

D. FERNAND, D. DIÈGUE, D. ARIAS, D. RODRIGUE, D. ALONSE, D. SANCHE, L'INFANTE, CHIMÈNE, LÉONOR, ELVIRE.

L'INFANTE.

Sèche tes pleurs, Chimène, et reçois sans tristesse
Ce généreux vainqueur des mains de ta princesse.

1759. *Je me répute heureux,* je me considère comme, je me tiens pour heureux; *se réputer* est moins fréquent que *réputer*, actif. M. Littré n'en cite chez les modernes que cet exemple.

1762. Sur *amour* féminin, voyez la note du vers 1742. Don Sanche est trop accommodant ; on lui voudrait moins de sérénité.

1764. *D'en faire un désaveu*, de le désavouer.

> Quoi que vous soupçonniez, il m'importe si peu
> Que j'aurais du regret *d'en faire un désaveu.* (Molière, *D. Garcie*, III, 3.

1765. *Var.* Une louable honte enfin t'en sollicite. (1637, 38 P, 39 et 44.)

1766. On a vu, au vers 897, *quitte* employé en parlant des personnes ; ici, il se dit d'une chose, comme dans *Pertharite :*

> Crois moi quelque tendresse encor pour mon vrai sang,
> Et que vers Gundebert je crois ton *serment quitte.* (v. 1639.)

1772. *Aimé si chèrement*, si tendrement :

> Cela pourrait bien être : il m'aimait *chèrement.* (*Polyeucte*, 323.)

La bonhomie du roi, ailleurs peu tragique, ici est vraiment touchante : il essaye avec une louable insistance de tout concilier et de tout apaiser.

1774. L'infante s'est engagée si souvent à *donner* Rodrigue à Chimène qu'on

D. RODRIGUE.

Ne vous offensez point, Sire, si devant vous
Un respect amoureux me jette à ses genoux.
Je ne viens point ici demander ma conquête :
Je viens tout de nouveau vous apporter ma tête,
Madame ; mon amour n'emploiera point pour moi
Ni la loi du combat, ni le vouloir du Roi.
Si tout ce qui s'est fait est trop peu pour un père,
Dites par quels moyens il vous faut satisfaire.
Faut-il combattre encor mille et mille rivaux,
Aux deux bouts de la terre étendre mes travaux,
Forcer moi seul un camp, mettre en fuite une armée,
Des héros fabuleux passer la renommée?
Si mon crime par là se peut enfin laver,
J'ose tout entreprendre et puis tout achever;
Mais si ce fier honneur, toujours inexorable,
Ne se peut apaiser sans la mort du coupable,
N'armez plus contre moi le pouvoir des humains,
Ma tête est à vos pieds, vengez-vous par vos mains.

n'est point surpris de cette générosité nouvelle, mais inutile, après la scène où Chimène s'est trahie.

1778. *Tout de nouveau*, derechef, encore une fois :

> Encor *tout de nouveau* je vous le sacrifie. (*Sertorius*, 1282.)

Racine emploie la même locution, mais en prose seulement.

1780. *Ni le vouloir du roi;* voyez le vers 1680, dont celui-ci est à peu près la répétition. Ce qui est curieux, c'est que Rodrigue n'assistait pas à la conversation de Chimène et d'Elvire; il n'a donc pu connaître les termes dont Chimène s'est servie, et pourtant il y semble répondre. Au reste, nous sommes un peu de l'avis de Voltaire: « Rodrigue a offert sa tête si souvent, que cette nouvelle offre ne peut plus produire le même effet. » De même, dans *Horace*, la plaintive Sabine ne se lassera pas de s'offrir à tous en victime. Mais la situation de Rodrigue est délicate, il se sait aimé, sans savoir si l'amour sera le plus fort. Il éprouve les sentiments de Chimène une dernière fois, mais, cette fois, il déclame un peu. — *N'emploiera point ni...ni*. Aujourd'hui, nous supprimerions la négation avec *ni* répété; mais Bossuet, Molière et les meilleurs auteurs écrivaient ainsi :

> Ce n'est *point ni* mon choix *ni* l'éclat de ma race
> Qui me font, grande reine, espérer cette grâce. (*D*[illegible] [illegible]9.)

> Mais l'un *ni* l'autre enfin n'était *point* nécessaire. (Racine, *Bajazet*, 981.)

> Je n'ai *point* exigé *ni* serments *ni* promesses. (Boileau, *Lutrin*, II.)

1782. *Vous satisfaire*, vous donner satisfaction; *vous* est ici un datif, comme au vers 898.

1784. *Mes travaux*, mes exploits guerriers. Ce mot avait alors le sens le plus large, et se disait, tantôt des peines amoureuses, tantôt de fatigues de tout genre, particulièrement de celles de la guerre.

> De trop récents *travaux* laissent en sa mémoire
> Votre dernier trophée et ma dernière gloire. (Rotrou, *Don Lope*, IV, 2.)

> ... Aux nobles *travaux* de ce courage illustre
> Les armes d'Aragon doivent leur nouveau lustre. (Id. *Don Bernard*, II, 2.)

Vos mains seules ont droit de vaincre un invincible;
Prenez une vengeance à tout autre impossible.
Mais, du moins, que ma mort suffise à me punir;
Ne me bannissez point de votre souvenir;
Et, puisque mon trépas conserve votre gloire,
Pour vous en revancher conservez ma mémoire,
Et dites quelquefois, en déplorant mon sort :
« S'il ne m'avait aimée, il ne serait pas mort. »

CHIMÈNE.

Relève-toi, Rodrigue. Il faut l'avouer, Sire,
Je vous en ai trop dit pour m'en pouvoir dédire.
Rodrigue a des vertus que je ne puis haïr;
Et quand un roi commande, on lui doit obéir.
Mais à quoi que déjà vous m'ayez condamnée,
Pourrez-vous à vos yeux souffrir cet hyménée?
Et quand de mon devoir vous voulez cet effort,
Toute votre justice en est-elle d'accord?

1793. Rodrigue parle trop ici en matamore. L'élan d'orgueilleux enthousiasme avant le combat était naturel et même émouvant; après le combat, on voudrait que le vainqueur fît sonner moins haut sa victoire et prît moins à tâche de faire comprendre à Chimène ce qu'elle perdrait en le perdant.

1798. *Pour vous en revancher*, pour en prendre votre revanche.

Pour vous en revancher dois-je moins que mon cœur?
(*Suite du Menteur*, 1304.)

M. Littré cite des exemples de ce mot pris chez Pascal, La Fontaine, Saint-Simon et même Vauvenargues. Voltaire écrivait pourtant: « Le mot *revancher* est devenu bas; on dirait aujourd'hui: pour vous en récompenser. » Étranges vicissitudes de la langue! *se récompenser* d'une chose, pour *s'en dédommager*, a également vieilli.

1799. *Var.* Et dites quelquefois, en songeant à mon sort (1637-60.)

1802. *Var.* Mon amour a paru, je ne m'en puis dédire. (1637-56.)
Je vous en ai trop dit pour oser m'en dédire. (1660.)

1804. *Var.* Et vous êtes mon roi, je dois vous obéir. (1637-56.)

1806. *Var.* Sire, quelle apparence, à ce triste hyménée,
Qu'un même jour commence et finisse mon deuil,
Mette en mon lit Rodrigue et mon père au cercueil?
C'est trop d'intelligence avec son homicide.
Vers ses mânes sacrés c'est me rendre perfide
Et souiller mon honneur d'un reproche éternel. (1637-56.)

Ces vers embarrassants à force d'être vrais rendaient tout dénouement impossible; Corneille a compris qu'il devait prêter à Chimène un langage moins absolu.

1806. Il semble étrange qu'on dise d'une chose au singulier qu'elle est *d'accord;* on trouve pourtant plusieurs exemples de cette locution chez Corneille et ailleurs :

Mon affaire est *d'accord*, et la chose vaut faite. (*Menteur*, 745.)

M. Littré remarque qu'on dit bien, comme Molière, dans le *Mariage forcé*. « Tout est *d'accord*, » et que cette façon très commune de parler suffit à justifier Corneille.

Si Rodrigue à l'État devient si nécessaire,
De ce qu'il fait pour vous dois-je être le salaire,
Et me livrer moi-même au reproche éternel
D'avoir trempé mes mains dans le sang paternel?

D. FERNAND.

Le temps assez souvent a rendu légitime
Ce qui semblait d'abord ne se pouvoir sans crime.
Rodrigue t'a gagnée, et tu dois être à lui;
Mais quoique sa valeur t'ait conquise aujourd'hui,
Il faudrait que je fusse ennemi de ta gloire
Pour lui donner sitôt le prix de sa victoire.
Cet hymen différé ne rompt point une loi
Qui, sans marquer de temps, lui destine ta foi :
Prends un an, si tu veux, pour essuyer tes larmes.
Rodrigue, cependant il faut prendre les armes.
Après avoir vaincu les Mores sur nos bords,
Renversé leurs desseins, repoussé leurs efforts,
Va jusqu'en leur pays leur reporter la guerre,
Commander mon armée, et ravager leur terre.
A ce seul nom de Cid ils trembleront d'effroi;
Ils t'ont nommé seigneur, et te voudront pour roi.
Mais parmi tes hauts faits sois-lui toujours fidèle;
Reviens-en, s'il se peut, encor plus digne d'elle;

1812. « Il semble que ces derniers beaux vers que dit Chimène la justifient entièrement; elle n'épouse pas le Cid, elle fait même des remontrances au Roi. J'avoue que je ne conçois pas comment on a pu l'accuser d'indécence, au lieu de la plaindre et de l'admirer. Elle dit à la vérité au Roi: *c'est à moi d'obéir :* mais elle ne dit point : *J'obéirai*. Le spectateur sent bien pourtant qu'elle obéira, et c'est en cela, ce me semble, que consiste la beauté du dénouement. » (Voltaire.)

1815. *Gagner* est moins fréquemment employé avec un nom de personne pour régime, dans le sens de *conquérir*.

Pour *gagner* Rodogune il faut venger un père. (*Rodogune*, 1044.)

1816. Dans un même vers, Corneille a employé *conquérir* au propre et au figuré:

C'est mon trône, c'est moi qu'on prétend conquérir. (*Sertorius*, 1679.)

1817. Sur ce sens du mot *gloire*, voyez la note du vers 97.

1822. *Cependant*, en attendant.

Allez, et *cependant* au pied de nos autels
J'irai rendre pour vous grâces aux Immortels. (*Horace*, 345.)

Rappelle *cependant* tes forces étonnées. (*Polyeucte*, 361.)

Je pourrai *cependant* te parler et t'entendre. (Racine, *Bajazet*, 2.)

1827. *Var.* A ce seul nom de Cid ils trembleront d'effroi. (1637 in-4° et 39-56.)

Var. A ce seul nom de Cid ils tomberont d'effroi. (1637 in-12 et 38.)

Et par tes grands exploits fais-toi si bien priser,
Qu'il lui soit glorieux alors de t'épouser.

D. RODRIGUE.

Pour posséder Chimène, et pour votre service,
Que peut-on m'ordonner que mon bras n'accomplisse?
Quoi qu'absent de ses yeux il me faille endurer,
Sire, ce m'est trop d'heur de pouvoir espérer.

D. FERNAND.

Espère en ton courage, espère en ma promesse ;
Et, possédant déjà le cœur de ta maîtresse,
Pour vaincre un point d'honneur qui combat contre toi,
Laisse faire le temps, ta vaillance et ton roi.

1831. *Priser* pour *estimer*, s'employait dans les situations les plus tragiques :

Vous me faites *priser* ce qui me déshonore. (*Cinna*, 1057.)

1835. Sur la tournure *quoi que* (quelque chose que), voyez la note du vers 819, et les vers 843, 929, 945. — Les meilleurs auteurs du xviie et du xviiie siècle disaient *absent de quelqu'un*, *absent de vous*.

Un esprit amoureux, *absent de* ce qu'il aime. (*Veuve*, 346.)

1836. *Trop d'heur;* sur ce mot voyez la note du vers 988.

1840. Comme au vers 814, *combattre* a ici un nom de chose pour sujet.

1841. « Ce dernier vers, à mon avis, sert à justifier Corneille. Comment pourrait-on dire que Chimène était une fille dénaturée, quand le Roi lui-même n'espère rien pour Rodrigue que du temps, de sa protection, et de la valeur de ce héros? » (Voltaire.) Ce dénouement, si c'en est un, rappelle celui de la *Sophonisbe* de Corneille. Après la mort de l'héroïne Carthaginoise, Lélius songe à marier Eryxe, reine africaine, à Massinissa. Eryxe hésite, et Lélius, aussi discret que don Fernand, conclut le drame par ce vers :

Madame, encore un coup, laissons en faire au temps.

FIN

TABLE

Pages.

17328-3-25

IMPRIMERIE DELAGRAVE
VILLEFRANCHE-DE-ROUERGUE

A LA MÊME LIBRAIRIE

COURS DE LITTÉRATURE

par **Félix HÉMON**

INSPECTEUR GÉNÉRAL DE L'ENSEIGNEMENT SECONDAIRE

Volumes in-12 reliés toile

TOME I. — Chanson de Roland, Joinville, Montaigne, Corneille........ 4 50
TOME II. — La Fontaine, Molière.. 3 50
TOME III. — Boileau, Racine.. 4 50
TOME IV. — Pascal, Mme de Sévigné, La Bruyère.......................... 4 »
TOME V. — Bossuet, Mme de Maintenon, Saint-Simon, Fénelon........ 5 »
TOME VI. — Montesquieu, Voltaire, Buffon............................ 4 25
TOME VII. — Rousseau, l'Encyclopédie, Chénier........................ 3 25
TOME VIII. — Mme de Staël, Chateaubriand, Thiers et Mignet, J. Michelet et Edgar Quinet, Victor Hugo et Lamartine........................ 4 25
TOME IX. — Alfred de Musset et Alfred de Vigny ; la Critique, l'Eloquence, les Romanciers et les Moralistes........................ 4 25

Toutes les parties de ce cours se vendent séparément.

THÉATRE DE PIERRE CORNEILLE

ÉDITION NOUVELLE

AVEC DES ÉTUDES SUR TOUTES LES TRAGÉDIES ET LES COMÉDIES

par **Félix HÉMON**

4 vol. in-12, brochés.. 12 »
— reliés toile, dans un étui................................ 16 »

Cette édition contient toutes les œuvres dramatiques ; les unes en entier, les autres analysées et résumées avec de nombreux extraits.

Toutes les pièces contenues dans les trois premiers volumes, plus **Nicomède** *et* **Don Sanche d'Aragon**, *se vendent séparément,* **1** *fr. l'une.*

Le Cid.. 1 50
Théâtre choisi de Pierre Corneille. Nouvelle édition avec notices, notes et index, par FÉLIX HÉMON. Un fort volume in-12, broché............ 4 »
Relié toile.. 4 50
Scènes choisies de P. Corneille, par LE MÊME, in-12, broché.......... 2 »
Relié toile.. 2 50
Etudes littéraires et morales, 1re série, par FÉLIX HÉMON, in-12 br... 3 50
Œuvres diverses de La Fontaine, en dehors des Fables, par FÉLIX HÉMON. 1 vol. in-12, relie toile.............................. 2 50
LE MÊME, in-8°, avec un portrait de La Fontaine, broché.............. 3 »
MONTAIGNE. — **De l'Institution des Enfants**, avec notes, par FÉLIX HÉMON in-12, cart.. 1 »
— **De l'Amitié**, par LE MÊME, in-12, cart........................ » 60
BUFFON. — **Œuvres choisies**, précédées du discours qui a obtenu le prix d'éloquence décerné par l'Académie française en 1878, par FÉLIX HÉMON, in-12 cart.. 2 75
— **Discours sur le style**, avec notes, par LE MÊME, in-12, cart......... » 50

Paris. — Imp., 17, rue Littré



PQ Corneille, Pierre
1722 Théâtre
A1 Éd. nouv.
18 6
t.1

PLEASE DO NOT REMOVE
SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO
LIBRARY

